FÉLIX J. PALMA

ESCRIBIR ES DE LOCOS

Las claves para enfrentarse
a la página en blanco

DESTINO

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Cita
Prólogo. ¿Se puede enseñar a escribir?
Capítulo 1. La madriguera del conejo
Capítulo 2. A la caza de la ballena blanca
Capítulo 3. El mapa del merodeador contra la brújula dorada
Capítulo 4. De cómo Superman salvó a Lois Lane
Capítulo 5. Esferas y poliedros
Capítulo 6. La piedra estelar y el témpano de hielo
Capítulo 7. El desorden de tu trama
Capítulo 8. Narradores habituales
Capítulo 9. El ritmo en la sangre
Capítulo 10. Cuestión de estilo
Capítulo 11. Cómo llegar a los escaparates
Capítulo 12. Vida de escritor o bienvenido a la jungla
Créditos

Sinopsis

A medio camino entre un diario de escritor y un manual de escritura, *Escribir es de locos* introduce al lector en el arte de escribir ficción. Durante los más de diez años en los que ha trabajado como profesor de escritura, Félix J. Palma ha comprobado que los manuales al uso o los libros demasiado técnicos no ayudan a los escritores noveles, ya que el exceso de teoría los bloquea o intimida, al presentar el oficio de escritor como algo demasiado complejo e inalcanzable.

Con este libro, Félix J. Palma pretende convertir la escritura en un juego al que todos podamos jugar, desacralizando el acto de escribir y la propia figura del escritor, y nos da las claves para comprender el proceso creativo de cualquier autor. A través de numerosos ejemplos de novelas, series y películas de autores clásicos y contemporáneos, este libro nos desvela cómo un oriundo de un pequeño pueblo andaluz logró ser bestseller de *The New York Times*.

Escribir es de locos

Las claves para enfrentarte a la página en blanco

Félix J. Palma

A Martín Piñol, que convierte
cada desayuno en una aventura

Una buena novela nos dice la verdad sobre su protagonista, pero una mala nos dice la verdad sobre su autor.

CHESTERTON

Escribir es lo más divertido que se puede hacer sin ayuda.

TERRY PRATCHETT

Prólogo
¿Se puede enseñar a escribir?

El oficio de escritor es uno de los más misteriosos que existen. Excepto para los propios escritores, cabría añadir. Como un mago en un escenario, el escritor también parece que hace magia. Pero eso es porque los lectores, al igual que los espectadores, no ven los trucos. Están demasiado distraídos sintiendo la magia que, si el espectáculo es bueno, enseguida los envuelve. En este libro, como un mago que llega al camerino tras su actuación y empieza a sacarse de los bolsillos todos los artilugios que llevaba escondidos, yo voy a revelarte mis trucos de magia.

Pero lo primero es responder a la pregunta del millón: ¿se puede enseñar a escribir? Puesto que tienes en tus manos un manual para aprender a escribir, que en las librerías hay cientos de ellos, que en España y otros países los talleres y escuelas de escritura brotan como setas, y que cada vez más universidades se animan a ofrecer cursos de verano o másteres para futuros escritores, sería verdaderamente incómodo responder que no. Por otro lado, hay muchísimos escritores que se han formado en talleres de escritura, como Michael Cunningham o Wallace Stegner, que pasaron por el Taller de Escritores de Iowa, el programa de escritura creativa más antiguo de Estados Unidos. También Carson McCullers, J. D. Salinger o Raymond Carver fueron alumnos de algunos de los muchos cursos de escritura que imparten las universidades americanas. En España la mayoría de los talleres de escritura creativa pertenecen a escuelas privadas, como el taller de Clara Obligado —nuestro ejemplo más longevo, fundado en 1980 en Madrid por la escritora argentina—, los talleres de escritura creativa Fuentetaja o la Escuela de Letras de Madrid, por citar solo tres de los muchos que existen, pero también por sus aulas han pasado algunos autores que han visto sus obras publicadas en editoriales de primera fila e incluso ganado el Premio Planeta o el Nadal de novela.

¿Podríamos afirmar, entonces, sin temor a pillarnos los dedos, que se puede enseñar a escribir? Bueno, no creo que los autores

citados arriba no fuesen escritores antes de acudir a un taller. Estoy seguro de que lo eran, aunque ni ellos mismos lo supieran, por lo que podría decirse que el taller no los convirtió en escritores, sino que despertó al escritor dormido que había en ellos. Evidentemente ya poseían todo lo necesario para escribir, léase sensibilidad, amor por las palabras, una visión personal del mundo, y todas esas cualidades evanescentes e imprecisas que, para resumir, agrupamos bajo la palabra «talento». Tenían, en fin, algo que no todo el mundo tiene. Platón lo llamaba «entusiasmo»; los románticos, «inspiración», y nosotros podríamos llamarlo, si nos ponemos poéticos o flamencos, «duende». Y eso no se puede enseñar en ninguna escuela porque viene de fábrica. Es una cualidad intrínseca del individuo. Me atrevería a decir que el modo en el que alguien se expresa sobre la página es un rasgo más de su personalidad.

Con el tiempo, he aprendido que el talento no se puede contagiar ni aunque los profesores de escritura nos dedicáramos a morder a nuestros alumnos. Se nace con él, y uno de los momentos más hermosos que pueden suceder en un taller es cuando te enfrentas al talento de otro, que generalmente ignora que lo tiene. Hacérselo ver, y enseñarle a potenciarlo, a construirlo —porque el talento se construye poco a poco (no todos podemos ser Rimbaud, que ya era un poeta genial en plena adolescencia)—, te hace sentir esa alegría de la comadrona que asiste en un parto.

Pero también estoy seguro de que ni Salinger ni Carver ni ninguno de esos escritores que desenterraron su talento en los talleres sabían lo que era un cronotopo, una catálisis o un narrador extradiegético. Por tanto, es más que probable que solo tuvieran una idea muy vaga de cómo escribir una historia. Todo eso sí lo aprendieron en las aulas. Porque eso sí podían aprenderlo.

Como cualquier disciplina artística, la escritura tiene una parte de magia y otra parte de técnica. Y si bien la primera hay que traerla de casa, como ya he comentado, la segunda *sí* puede enseñarse. Sirva el anuncio publicitario del taller que fundó en Stanford el ya citado Stegner para corroborar esta afirmación: «El fin de este curso es proporcionarle al talento literario la oportunidad de definirse a sí mismo, y crecer, y madurar, gracias a la guía y el estímulo de espíritus afines». Podemos concluir entonces que el propósito de los cursos y manuales de escritura creativa no es «enseñar a escribir» a nadie, sino estimular y orientar el talento del alumno. Luis Landero lo explicó mucho mejor que yo cuando dijo: «En literatura hay una parte objetivable como en el cine o la pintura que sí se enseña: la técnica de escribir. También se puede fomentar

el estímulo personal, espiritual. Pero la otra parte te la enseñan Cervantes, Proust, Faulkner… Quien realmente quiere, con leerlos aprende mucho. Luego está el talento, que no se enseña ni en este arte ni en ninguno: se tiene o no se tiene».

Lo dicho: el talento se tiene o no se tiene. Eso es una verdad innegociable. Pero ¿sirve el talento sin técnica? Yo diría que no, que la técnica es necesaria para encauzar el talento, para que no se desborde a sus anchas como una imparable fuerza de la naturaleza. Por mucho talento que uno tenga, si a la hora de escribir una novela no escoge bien al narrador de su historia, o no diseña su estructura adecuadamente, o no usa la elipsis cuando conviene, por poner solo algunos ejemplos, el resultado será probablemente una novela infumable, una triste muestra de talento desaprovechado.

Pero ¿y al revés? ¿Puede alguien ser escritor sin tener verdadero talento para ello? Yo diría que sí. Me temo que el talento no es imprescindible para escribir una novela, como no lo es para dirigir una película o pintar un cuadro, por ejemplo. Los genios y los artesanos siempre han convivido en graciosa armonía en el ámbito artístico. Así que carecer de talento no es obstáculo para que uno pueda convertirse en escritor, porque si se trata de contar historias, tanto puede hacerlo el escritor al que el talento le rebosa por las orejas como el esforzado escribiente, y ambos pueden alcanzar el mismo éxito, como podemos comprobar echando un vistazo a la historia de la literatura. Lo que diferenciará sus obras será el modo de contarlas, con o sin talento, pero no todos los lectores exigen ese requisito a los escritores que les gustan. Para muchos lectores la calidad literaria sobra: pueden incluso considerarla un estorbo. Solo quieren que los entretengan con una escritura directa y sencilla, sin demasiadas complicaciones; es decir, por paradójico que resulte, con una escritura antiliteraria. Por otro lado, el talento es algo terriblemente subjetivo. ¿Cómo se mide? ¿Quién decide quién lo tiene y quién no? Muchos dirán que el tiempo, el mejor tamiz que existe. Pero no podemos esperar a que pasen varias décadas para recomendar una obra.

Así que, tengas o no talento, en este libro descubrirás los trucos y recursos mediante los cuales se construyen las historias. Son como los arbotantes de las catedrales: nadie suele reparar en ellos, a pesar de que si no existieran, toda la estructura se desplomaría. Pero una vez que leas este libro, aprenderás a admirarlos. Ninguna historia tendrá secretos para ti. Eso te ayudará a analizar con nuevos ojos tus películas, series o novelas favoritas. Comprenderás por qué te gustan. Pero también te servirá para construir tus propias historias,

en el caso de que te hayas acercado a este libro impulsado por el sueño de ser escritor.

Aclarada su utilidad, quizás sea el momento de señalar que el libro que tienes en las manos no es un manual riguroso. No atesora entre sus páginas todo el conocimiento necesario para escribir historias del mejor modo posible, ni ordena la incontable sabiduría que académicos, estudiosos e incluso otros escritores han desperdigado por el universo sobre el arte de escribir. Qué va. Pero tampoco es mi intención. De manuales así están las librerías llenas, como ya he dicho. Y no lo es porque piense que la grandeza de la literatura no pueda reducirse a mera teoría, ni porque podrían citarse cientos de obras maestras que fueron escritas sin respetar muchas de las reglas que hallarás aquí. No, no lo es porque mi propósito es que este libro también sea una especie de diario personal en el que voy a contarte mi educación literaria, por qué quise ser escritor y cómo llegué a serlo. ¿Con qué intención? Bueno, con la de demostrar, tomándome a mí mismo de ejemplo, que los escritores no somos criaturas bendecidas por un don especial que desde nuestras torres de marfil contamos historias extraordinarias con un vocabulario exquisito. Ojalá fuera así, pero no. La realidad es que todos los escritores nos enfrentamos a la página en blanco con las mismas inseguridades que el escritor primerizo, sin saber si conseguiremos conducir nuestra idea a buen puerto, porque por muchos años que llevemos en el oficio, el miedo nunca desaparece del todo. Durante el largo tiempo que dura la escritura de una novela nos atormentan las mismas preguntas que a ti: ¿le interesará esto a alguien? ¿Querrá publicarlo algún editor? ¿Podría escribirlo mejor? ¿Decepcionaré a mis lectores?

Pero no te asustes. En estas páginas descubrirás que el oficio de escritor es duro, sí, que exige una paciencia infinita, pero también que es divertido y excitante. Además, si has nacido con el veneno de la literatura en la sangre, tendrás que escribir y, lo pases bien o mal, llegues a publicar o no, te merecerá la pena hacerlo. Porque para quienes sentimos la vocación de escribir, escribir es un modo de vida. Nuestra manera de estar en el mundo. Una locura que no podremos dejar de hacer.

Capítulo 1

La madriguera del conejo

No se trata de cómo empezar, sino dónde

La mayoría de los manuales de escritura empiezan recomendando al aprendiz de escritor que, antes de sentarse a escribir, se fabrique un espacio de escritura, ya sea en su propia casa o en cualquier otro lugar en el que se encuentre cómodo, como una biblioteca o una cafetería, por citar solo un par de propuestas lógicas, porque en esa búsqueda del espacio de escritura no hay que hacer ascos a ningún lugar si en él nos sentimos a gusto para crear. Y aquí se suele citar como ejemplo paradigmático a Carver, que escribía en su coche, presumiblemente aparcado, sin olvidarnos de Onetti y Proust, que escribían reclinados en la cama, como enfermos de neumonía, ni mucho menos de Hemingway, que, para llevarles la contraria, escribía de pie, con sus inmensas pantuflas asentadas sobre una piel de antílope que se había traído de uno de sus safaris africanos.

Aparte del lugar físico, también se recomienda a los escritores primerizos que conquisten un espacio de tiempo, es decir, que reserven unas horas en su rutina diaria para escribir. Y lo más importante: que las personas que conviven con ellos respeten ese momento. Tras la puerta está teniendo lugar la alquimia de la escritura, así que solo si la casa se quema o el hámster amenaza con suicidarse, han de irrumpir en su cubil.

Es posible que en este primer punto el aprendiz de escritor ya tire la toalla, porque, aunque pueda parecerlo, ninguna de las dos cosas son sencillas de conseguir, especialmente la primera. Dadas las escasas dimensiones de los pisos actuales, basta con que apenas hayas empezado a formar una familia para que no puedas agenciarte una habitación como despacho sin atentar contra el espacio común. A veces es un lujo que ni los escritores profesionales pueden permitirse. Yo mismo, durante mucho tiempo, fui un

escritor sin despacho, y no puedo descartar del todo que, por esos vaivenes de la vida, bastante frecuentes en la precaria existencia de los escritores, pueda perder el despacho en el que ahora escribo estas palabras.

Un despacho con vistas

No sé si les sucederá lo mismo a otros escritores, pero en mi caso, desde que empecé a escribir, comencé a ambicionar un despacho ideal en el que poder hacerlo, al principio de un modo vago y, más adelante, cada vez más preciso. Gran parte de la culpa de esta obsesión mía por los despachos —no sé si será algún tipo de perversión sin catalogar, pero los muebles de oficina y los despachos de las revistas de decoración ejercen un embrujo pseudoerótico sobre mí— la tuvieron los suplementos culturales que leía en mi juventud, donde con frecuencia los escritores del momento eran entrevistados a doble página en sus imponentes estudios. Recuerdo que, salvo alguna excepción, en su mayoría eran habitaciones amplias de pisos antiguos, con pedigrí. En mitad de tan vasto espacio solía reinar una mesa descomunal e historiada, rebosante de montañas de carpetas y papeles, insinuando que su dueño vivía inmerso en una actividad frenética, que batallaba en mil frentes a la vez. Generalmente estaba respaldada por unas estanterías sin duda hechas a medida, atestadas de libros, en cuyos bordes se acumulaba, como en un pintoresco mercadillo, una colección de objetos dispares, cosechados a lo largo del quehacer de escritor: regalos, esculturas de algún premio con solera, fotos de sus escritores preferidos, fetiches de cine, postales de la tumba de Rilke, un poema corregido de Pessoa, un facsímil de la firma de Dickens, toda esa cacharrería a la que solo dan valor los escritores. Recuerdo especialmente la foto de cierto escritor escribiendo en su buhardilla, iluminado como una deidad por el sol sesgado que se filtraba por el tragaluz. Y a otro escritor periférico en el estudio que tenía en un caserón de piedra, con un ventanal desde el que se observaba a los mirlos revolotear en su jardín.

Supongo que la indeleble huella que dejaron en mí esos reportajes se debía a que por aquellos años yo escribía en mi propio dormitorio, que además compartía con mi hermano Carlos, que también hacía sus pinitos en la escritura. Allí, bajo la ventana,

había una mesa destartalada de uso común que debíamos ocupar por turnos. Eso obligaba al eventual desahuciado a peregrinar por la casa en busca de otro espacio para escribir. Las alternativas eran el salón, donde tronaba la tele, o, si hacía bueno, la terraza, entre el tendedero y el arenero del gato. Pero la mesa compartida te obligaba sobre todo a recoger tus bártulos cada vez que terminabas de escribir y devolverlos al cajón donde los guardabas, para dejar la superficie de nuevo vacía, un trasiego de material que añadía una nota de pereza al proceso de escritura. A veces hasta te cuestionabas si para media hora merecía la pena realizar aquel despliegue de cuadernos, diccionarios y demás.

Yo empecé a medirme con la escritura cuando los ordenadores eran una ensoñación fantástica que nadie podía sospechar que destronaría a la máquina de escribir. Escribía a mano en folios en blanco, sujetos con un clip, y luego los mecanografiaba a dos dedos, picando las teclas como un pájaro carpintero. Algún tiempo después, mi padre nos compró una especie de híbrido entre máquina eléctrica y ordenador, con un visor rectangular donde podías ver siete u ocho líneas de lo escrito. El trasto solo disponía de memoria para ocho páginas, lo cual te obligaba a encajar el relato que estabas escribiendo en esa extensión. No sé de dónde lo sacó. A veces creo que lo soñé, porque fue uno de esos artilugios que parecían destinados a revolucionar el mundo y solo tuvieron una vida efímera, como el LaserDisc.

Con la llegada de los ordenadores, el trabajo de escritor se volvió mucho más cómodo, dónde va a parar. Aunque en mi caso necesité un periodo de adaptación bastante largo. Durante mucho tiempo lo usé solo para mecanografiar lo escrito a mano. Si escribía directamente en el ordenador, sobre aquellas primeras pantallas negras donde las palabras iban desfilando como hormigas bañadas en oro, cualquier frase se me antojaba bonita y definitiva. Y yo estaba acostumbrado a sudar sobre la página, donde tachaba cada frase y la retocaba una docena de veces hasta que sonaba como quería. Luego mi ritual de escritura evolucionó y ahora escribo directamente en el ordenador, tanto que mi letra se ha deformado y ni yo la entiendo. Cuando ojeo aquellos primeros cuentos manuscritos, que aún conservo en una carpeta, llenos de flechas y tachaduras, donde se ve mi pelea con los adjetivos, el proceso de forja de cada metáfora, me enternece pensar en aquella joven versión mía que tanteaba el lenguaje como quien se interna en un territorio inexplorado, sin más guía que su intuición.

En busca del despacho ideal

Cuando me mudé de ciudad para estudiar la carrera universitaria, logré al fin una habitación propia, como Virginia Woolf. Pero mi lugar de escritura, una pequeña mesa de ordenador y alguna estantería robada del salón, distaba mucho de aquellos despachos idílicos que me atormentaban en sueños. Fue en esos amagos de despacho que se sucedían a medida que nos mudábamos de piso donde di forma a mi primer libro de cuentos, *El vigilante de la salamandra*, en un PC ya más sofisticado, mientras en mi mente mi despacho ideal se iba redecorando una y otra vez. No afirmaré que la posibilidad de que aquella imagen se concretara de una vez por todas fuera la causa de que, años después, me mudara a vivir con mi primera mujer, pero tampoco puedo negar que oírla decir, al enseñarme la casa, «y esta habitación podría ser tu despacho» no fuera un aliciente más.

Recuerdo que el día de la mudanza entré en aquella habitación y dejé escapar un suspiro de satisfacción: por fin. Sí, por fin, tras haber parido mi primer libro sin despacho, ahora iba a tener uno. ¿Qué maravillas podría escribir allí? Me obligué a embridar mi excitación. Debía amueblarlo con mimo de estratega, no precipitarme en mis decisiones, ser inteligente. No quería equivocarme en la elección ni distribución de los muebles. Pero me equivoqué. Era la primera vez que amueblaba un despacho, y toda la planificación que había soñado no me valía, porque ni las dimensiones de la habitación eran equiparables con las de mis sueños ni disponía de un ventanal al mar, cuyas olas me arrullarían en la escritura. Amueblar un despacho es aprender a conocerte a ti mismo: descubrir que prefieres la mesa contra la pared que en medio de la habitación, que las estanterías deben estar a mano, que si no hay espacio para que entre con holgura un sillón de lectura mejor no meterlo, porque no harás más que chocar con él, y cosas así. A aquel despacho le han seguido seis más —una buhardilla a la que una misteriosa humedad obligó a destripar parte del techo cuando iba por la mitad de una novela, una terraza acristalada que tuve que forrar de gruesas persianas para que los destellos del sol en mi flamante Mac no me cegaran, una habitación tan inmensa como la de mis ensoñaciones, pero con un bar tan ruidoso abajo que los diálogos de mis personajes se mezclaban con los de la clientela, revelando su artificio…— y lo único que puedo decir es que el despacho ideal no existe, aunque cada vez me acerco más a la perfección, pues el actual, aunque demasiado pequeño, está

distribuido de manera inteligente. Uno va siendo perro viejo.

La mayoría de mis amigos y conocidos son escritores, y ello me ha ofrecido la oportunidad de ver más despachos que al resto de los mortales. Así que, con los años, he podido comprobar que aquellos despachos soñados son una *rara avis* en el gremio. Cada uno debe ceñirse a las dimensiones que tiene. He visto a escritores atrincherados en despachos minúsculos, en habitaciones atiborradas de juguetes de sus hijos, e incluso a un escritor superventas que ni siquiera tenía despacho y escribía en un rincón del salón, con el gato de la familia dormitando sobre el monitor, el televisor divagando y teniendo que bajar a por huevos o leche en mitad de la descripción de una batalla naval. Por eso decía al principio que lograr el segundo requisito puede ser tan difícil como el primero.

Pero también he visto algún que otro despacho espectacular. Despachos que con solo verlos sientes en los dedos ese cosquilleo que solo se calma escribiendo. Una vez, un vecino de mi pueblo que escribía libros sobre los personajes locales me enseñó el despacho que se había construido a medida en su impresionante buhardilla y tuve que aguantar las lágrimas al ver aquel paraíso de maderas nobles en el que hasta el ordenador estaba oculto por una hermosa capota de nogal. Y con el tiempo comprendí, tras tantos despachos vistos, que el lugar de escritura no influye en la calidad de la obra, por mucho que pueda parecerlo, como demuestran todos los autores clásicos que a lo largo de la historia escribieron sus obras maestras en auténticos cuchitriles.

Pero si hubo un estudio que me impresionó fue el que José Manuel Caballero Bonald tenía en su chalet de Montijo. Situado en la última planta, era una especie de atalaya, a la que se accedía por una retorcida escalera de barco, desde donde se divisaba el río con la cenefa del coto de Doñana al fondo. Allí pretendía escribir sus memorias, nos dijo, y eso ya acabó de desarmarme. En aquel marco incomparable no solo iba a escribir, sino que iba a corregir su vida, porque el sentido de toda vida depende de cómo se cuente. De aquella visita hace más de veinte años, y desde entonces no he dejado de soñar con la posibilidad de escribir mis memorias en un escenario similar. Pero para eso no solo hay que forjar una obra lo suficientemente sólida como para que tus memorias interesen a los lectores, sino que tu vida ha de ser igualmente interesante. Dos requisitos que no cumplo, obviamente. De modo que imagino que este libro será lo más parecido a unas memorias que escribiré nunca.

Hay también escritores que, aun teniendo despachos, prefieren

escribir fuera de casa, en cafeterías, bibliotecas y sitios así. Supongo que se sienten mejor escribiendo mientras perciben el pulso de la vida a su alrededor que a solas consigo mismos en un cuartito. Parece que así el solitario trabajo de juntar letras es menos solitario, un poco más social. Cortázar escribía en los cafés de París, por ejemplo, y conozco a algunos amigos que escriben en cafeterías, donde incluso tienen una mesa reservada. Es algo que yo nunca he hecho, la verdad. Para mí, escribir es algo íntimo, y no me gusta hacerlo en público. Me costaría concentrarme rodeado de gente, hacer en público las muecas, los aspavientos o lo que sea que haga en el trance de la escritura. Las veces que, movido por el deseo de *sentirme* escritor, me he sentado a una mesa de algún café cuyo ambiente me gustaba particularmente y he encendido el portátil, apenas he escrito un párrafo. Siempre me ha parecido más una pose que un trabajo eficaz. Por eso mismo tampoco puedo escribir en aeropuertos ni trenes, ni siquiera en los hoteles donde recalo cuando estoy de viaje, cosa que me fastidia enormemente porque, si pudiera vencer ese absurdo bloqueo, mi obra sería el doble de extensa. Se dice que una vez que empiezas a escribir, te abstraes del sitio en el que estás y viajas en galeones piratas, naves espaciales, carruajes reumáticos o cualquiera que sea el cacharro que atraviese el escenario de tu novela. Lo único que yo puedo decir es que sería maravilloso que así fuera.

Rodéate de lo que más quieres

Preferencias o caprichos personales aparte, ¿cuáles son las características recomendables que ha de tener un despacho? ¿Cómo debemos amueblar esa madriguera de conejo por donde, como Alicia, caeremos a un país de maravillas? Al igual que en la batcueva de Batman resulta imprescindible una supercomputadora desde la que poder vigilar hasta el último rincón de Gotham, un laboratorio forense, una pequeña enfermería y un túnel oculto tras el telón de una cascada de la que emerger con el batmóvil, y en el *locus amoenus* de los poetas siempre había un mullido prado atravesado por un arroyo cantarín, el estudio del escritor debe contar con una mesa lo suficientemente grande como para dar cabida al ordenador, las libretas de notas, los libros de consulta, los diccionarios e incluso algunas obras de nuestros escritores fetiche,

esas que siempre suponen un chute de inspiración. También tiene que haber algunas estanterías, evidentemente, tanto para los libros de otros como para los nuestros. En el caso de que estemos construyendo una trayectoria profesional, ver cómo crece nuestra obra siempre es un aliciente para continuar, pues cada libro publicado es la encarnación física de una mezcla abstracta de trabajo, ilusión y miedo. Si sobra espacio, tampoco vendría mal un sillón de lectura, para descansar la espalda, cargar las pilas releyendo a otros o corrigiendo cómodamente nuestro trabajo del día. Y, por último, conviene que el despacho cuente con una ventana para poder escribir con luz natural y asomarse a ella en los momentos de descanso y reflexión. Ver la vida palpitando allí fuera nos ayuda a sentirnos menos solos y presta a nuestra labor solitaria un barniz heroico. Muñoz Molina lo clavó con su tino habitual al declarar: «Todos mis despachos han sido muy parecidos. Sitios en los que me gusta sentirme protegido y que al mismo tiempo tengan una cierta proyección al exterior».

Aparte de esto, que va al gusto de cada cual, en mi caso hay otro elemento imprescindible: el orden. No soporto trabajar en una mesa desordenada, pero, a juzgar por las de otros escritores, sé que hay muchos que encuentran la calma en el caos más absoluto. No obstante, por mucho que nos esforcemos en crear las condiciones ideales para la escritura, la vida tiene sus propios planes, y todos los escritores hemos tenido que escribir alguna vez escuchando el taladro del vecino o el ajetreo de los bares de la calle, porque, para quienes vivimos de la escritura, la opción de no escribir no se contempla. Nuestro tiempo vale dinero, así que tenemos que trabajar también en condiciones adversas. Casi la mitad de *El abrazo del monstruo* la escribí mientras remodelaban la fachada del edificio en el que entonces vivía, con las persianas bajadas para no ver subir y bajar el andamio de los obreros y minimizar en lo posible el estruendo de sus tareas. Estoy seguro de que ese sentimiento de injusticia se lo trasladé al personaje.

De día o de noche, esa es la cuestión

Un despacho cómodo te ayudará, qué duda cabe, pero creo que también es importante que conozcamos cuál es nuestro momento del día de mayor creatividad, ese donde la imaginación es más

juguetona y las frases nos salen solas, como quien dice. Hay escritores que prefieren escribir de día y otros de noche. Estos últimos se pasan el día durmiendo y escriben mientras la ciudad duerme, sin ruidos de ningún tipo, con un termo de café o un whisky al lado. Es algo que yo tampoco he hecho, supongo que al no poder practicarlo en la adolescencia por compartir habitación, no adquirí el hábito, y ahora soy escritor diurno. O más bien de mañanas. Ese es mi periodo de máxima creatividad, con la cabeza despejada y recién duchado. Según afirma la cronobiología, también los cirujanos operan mejor por la mañana, y los profesores aprueban más exámenes. Pues lo mismo nos ocurre a muchos escritores. José Luis Sampedro, por ejemplo, se levantaba a las cinco y media de la mañana y a esas horas era cuando más lúcido se encontraba. «A medida que avanza el día me voy cansando —confesaba—. Pero esa hora primera, en la que nadie me llama, que no hay teléfono, no hay ruido, no hay molestias, para mí es fundamental. Es cuando monto mis tinglados en las novelas. El resto de la mañana sigo escribiendo y ya por las tardes me voy al cine o a pasear.» Yo, al dedicarme a la escritura *full time*, no me he visto obligado a madrugar. Suelo empezar mi jornada de escritura a las nueve, tras un breve paseo para desentumecer las piernas y esbozar mentalmente lo que voy a escribir ese día.

Pero contemos con un despacho propio, un rincón en el cuarto de la lavadora o una mesa reservada en alguna cafetería, lo más importante es sentarnos a escribir sin presiones, con la misma predisposición de quien va a jugar al parchís o al dominó. No tienes que escribir una obra maestra, porque, en el fondo, eso no lo decides tú. Simplemente enfréntate a la página con tranquilidad y confianza, y escribe lo mejor que puedas, con paciencia y honestidad, pensando siempre en que alguien tendrá que leerlo, que no es un diario en clave que solo has de entender tú. Y, sobre todo, diviértete y disfruta de la posibilidad de ser otros. La escritura te permite ser un pirata o un espía o un alienígena o un jorobado enamorado, o incluso un animal. Te permite tener otra moral, vivir amores imposibles y hasta morir heroicamente en una guerra. Puedes hasta ser un escritor que ha escrito una obra maestra.

Capítulo 2

A la caza de la ballena blanca

¿La imaginación nace o se hace?

Una de las frases que más oigo de mis lectores es: «¿Cómo se te ocurren estas cosas?». Y una de las que más oigo a mis alumnos es: «Yo no tengo imaginación», que viene a ser una variante de la anterior. Yo siempre respondo lo mismo: que la imaginación está sobrevalorada.

Generalmente, cuando uno dice que no tiene imaginación se refiere a que es incapaz de imaginar algo como *El señor de los anillos* o *Harry Potter*, lo cual no está al alcance de cualquiera, lo reconozco. Pero no es imprescindible tener esa imaginación *fantasiosa* para escribir. Puedes poseer una imaginación más mundana, válida para especular sobre situaciones cotidianas, porque, en el fondo, lo que hacemos al imaginar es especular sobre una situación, llevarla al extremo, explorar sus límites. Y eso puede hacerlo todo el mundo, del mismo modo que a lo largo del día no paramos de imaginar sin darnos cuenta: soñamos despiertos, imaginamos cómo transcurrirá algún acontecimiento previsto para el futuro, incluso mentimos para ocultar algo. La imaginación de Tolkien es muy distinta de la de Carver (al menos, a tenor de sus obras), y ambos se dedicaron a escribir. Aunque, en realidad, por muy espectacular que parezca la imaginación del autor británico, todo se reduce en última estancia a lo mismo: a especular, a lanzar conjeturas sobre algo, ya sea sobre la vida en pareja en la América de los setenta, en la Comarca hobbit o en una escuela de Magia y Hechicería a la que se accede a través del andén 9 y 3/4 de la estación de King's Cross.

Pero el asunto de la imaginación suscita demasiadas preguntas como para no ahondar un poco más en él. Yo, al menos, siempre me he preguntado si la mente de los escritores (o la del creador de

ficciones en general, sea en la disciplina que sea) tiene algún componente especial que hace que las ideas broten con más facilidad que en la del resto de los individuos. ¿Todos tenemos imaginación o existen personas con imaginación cero, como la cerveza? ¿Por qué algunas personas poseen una imaginación más fértil que otras? ¿Es la imaginación un rasgo característico de la personalidad de un individuo?

Reconozco que es un tema que me apasiona. Quienes lo han estudiado sostienen que en nuestra infancia contamos con un alto potencial imaginativo, que por desgracia va menguando a medida que coleccionamos años. Al crecer, el pensamiento racional actúa como un ariete que derrumba el mundo de fantasía en el que viven los niños, que se ven abocados a la cruda realidad. Y una de las bajas de la juventud es la imaginación, pues de pronto deja de usarse. Solo quienes la mantenemos, ya sea mediante la lectura o cualquier otro subterfugio, nos convertimos en adultos imaginativos. El resto no es que la haya perdido, sino que la mantiene inactiva, como Robin Williams en *Hook*. Porque la imaginación, como la memoria, hay que ejercitarla. Y quienes lo han hecho pueden aplicarla en muchas parcelas de la vida, ser creativos e innovadores en su día a día, ya sea inventando una campaña para yogures o la manera de atracar un banco.

Sin embargo, eso no significa que puedan sentarse a escribir una novela. Para la creación de ficciones necesitamos que nuestra imaginación sea lo que se conoce como creatividad narrativa, uno de los cinco tipos de creatividad que existen, si atendemos a la clasificación por niveles del profesor norteamericano Jeff DeGraff. Este tipo de creatividad es la que nos capacita para inventar y contar historias. La mayoría de los escritores descubren que disponen de ella en su juventud, cuando hacen sus pinitos en la escritura, si bien en un estado muy rudimentario que el entrenamiento y las sucesivas lecturas irán perfeccionando.

Pero para ser escritor no basta con poseer creatividad narrativa, también tienes que dominar el medio necesario para contar la historia, en este caso, el lenguaje, algo que no está al alcance de todo el mundo, aunque las palabras sean el material de uso más corriente de los que existen para contar historias. Por eso hay grandes escritores poco imaginativos y malos escritores con una imaginación desbordante, porque la calidad literaria no depende tanto de la imaginación como de la habilidad narrativa de cada cual. ¿Está entonces el mundo lleno de personas con imaginación desbordante que no pueden divulgar las historias que

continuamente inventan, y que quizás nunca lo harán, porque no dominan ninguno de los medios a través de los cuales pueden contarse? Probablemente.

Cazando ideas

Pero dejémonos de especulaciones y centrémonos en el tema de este capítulo: cómo cazar ideas. Toda historia germina de una idea, de una semilla que brota en nuestra mente, pero generalmente no lo hace de forma espontánea, surgiendo de la nada. ¿De dónde vienen las ideas, entonces? Pueden proceder de nuestro interior, suscitadas por algún tipo de reflexión, pero lo habitual es que lleguen del espacio exterior cual meteoritos, que las inspire algún estímulo proveniente de fuera de nosotros. Por eso suele decirse que las ideas están por todas partes, y si me pongo lírico hasta podría decir que flotan en el aire como esporas, algunas de las cuales se adhieren a nuestra mente, donde germinan y crecen hasta convertirse en historia o morir en el intento. Por eso habrás oído a muchos escritores, como Cortázar o García Márquez, decir que ellos no buscan las historias, sino que son estas las que los encuentran. Da igual cómo quieras expresarlo, lo que está claro es que los escritores debemos vivir con el detector de ideas siempre activado. No es algo voluntario ni que nos exija esfuerzo, en realidad. Si nos dedicamos a contar historias, saltará la alarma en cuanto tropecemos con una idea con posibilidades, y si ya tenemos varias cosas escritas y sabemos qué tipo de historias nos gusta escribir, es decir, si hemos empezado a forjar nuestro universo de ficción, nuestro radar contará además con una especie de filtro que dejará pasar unas ideas y empezará a pitar como loco ante otras.

Las ideas nos pueden llegar de muchas maneras: a través de una conversación con amigos, de las noticias del periódico, de algo que nos suceda en el día a día, incluso un ambiente o una melodía pueden desencadenar nuestra inspiración. Si observamos nuestra propia vida con espíritu lúdico encontraremos montones de acontecimientos susceptibles de ser convertidos en cuentos o novelas: un encuentro fortuito, nuestras propias relaciones, las situaciones absurdas en que a veces nos vemos involucrados, un problema con un vecino… En realidad, hasta la falta de ideas puede ser una idea. O las peculiaridades del propio trabajo de escritor,

como bien ha sabido ver Stephen King, que ha erigido muchas de sus novelas sobre las cuitas del proceso de creación. Si te mueves así por el mundo, descubrirás que el gran problema del escritor no es la falta de ideas, sino la angustia de saber que la vida es demasiado corta para poder escribir ni la mitad de las cosas que quieres.

En mi caso, la mayoría de mis ideas surgen del contacto con otras obras de ficción, como novelas o películas. Los relatos de Borges o Cortázar, por ejemplo, me resultan muy inspiradores. Pero muchos de mis cuentos también han nacido de algo que alguien me ha contado. Generalmente, cuando un amigo se te acerca para decirte que tiene una idea estupenda para un cuento, lo que ocurre con cierta frecuencia, casi nunca es así. Por mucha pasión con que te la cuente, en tu cabeza no suena ningún clic, por llamar de algún modo a esa especie de excitación que nos invade ante una idea que nos resulta atractiva. Pero cualquier conversación *inocente*, sin embargo, puede hacerlo sonar.

Con los oídos bien abiertos

Cuando vivía en Cádiz solía desayunar cada semana con mi amigo Enrique del Álamo, un lector voraz con el que, entre cruasán y cruasán, repasábamos las últimas novedades llegadas a los escaparates de las librerías. Una mañana me contó que el día anterior se había quedado encerrado en el trastero de su casa mientras arreglaba el picaporte. Al final, había logrado salir usando la tarjeta de crédito, como los delincuentes en las películas. Hasta ahí en mi cabeza no sonó ninguna alarma. Pero añadió que su temor era no conseguir salir antes de que llegara la hora de recoger a su hija del colegio. Entonces mi cabeza comenzó a tronar, supongo que porque mi amigo, sin saberlo, había añadido un conflicto a su peripecia, elemento indispensable de cualquier historia, como más adelante verás. Debí invitarle al desayuno, porque me fui a casa dándole vueltas a un cuento donde el protagonista se quedaba encerrado en el trastero, no podía salir y pedía a algún vecino, a través del patio de luces, que fuera a recoger a su hija al colegio, con tal mala suerte que quien respondía a su llamada era la vecina de arriba, una mujer desquiciada por la reciente pérdida de su hija. A partir de ahí la cosa se complicaba

bastante para el protagonista, pero para conocer cómo acaba tendrás que leer mi relato «Una palabra tuya».

«Maullidos», otro de mis cuentos, también surgió de un desayuno, en este caso con el escritor Juan Bonilla. Cuando llegué a la cafetería donde nos habíamos citado, encontré a Juan con cara de sueño. Entre bostezos me explicó que llevaba varios días sin dormir a causa de la gata de su nueva vecina, que debía de estar en celo porque todas las noches salía a su terraza para maullar a la luna. Eso ya resultaba molesto de por sí, pero el verdadero motivo de su insomnio era que Juan pensaba que lo llamaba a él: «Juaaaan, Juaaaan», creía que maullaba la gata. Y tratando de discernir si la gata lo llamaba o no, se le iba la noche. La anécdota me pareció una idea estupenda para un cuento, y así se lo dije. «Pues te la regalo», me respondió, y acto seguido, ya que hablábamos de anécdotas inspiradoras, me contó algo que le había ocurrido unas semanas antes y sobre lo que pensaba escribir un relato. Su anécdota no hizo sonar mi radar, lo cual demuestra que una misma idea puede fascinar a un escritor y dejar indiferente a otro. Igual que nos sucede como lectores. La imagen de un hombre bajando de un tren en Viena, llevando una novela del oeste bajo el brazo, a mí no me diría nada, y, sin embargo, a Graham Greene lo llevó a escribir *El tercer hombre*.

Otro ejemplo. Cortázar contaba que un día una amiga escritora le dijo que a la anciana que iba a limpiarle el piso la habían *alquilado* una vez para que representara el papel de la madre de un señor al que iban a enterrar. Tenía que ir al funeral y llorar a moco tendido cerca del ataúd, cual madre lacerada por la inesperada tragedia, porque, al parecer, el fiambre, un conocido modista de la alta burguesía parisina, había muerto en misteriosas circunstancias —se hablaba de drogas u homosexualidad— y sus allegados pensaban que la desesperación de la madre daría respetabilidad al velorio. «¡Pero con esto se podría escribir un cuento que podría ser un señor cuento!», exclamó Cortázar, cuyo radar debía de estar pitando a lo bestia. A su colega, sin embargo, no se lo parecía, y le regaló la idea, gracias a lo cual todos podemos disfrutar hoy de «Los buenos servicios».

En definitiva, cualquier idea puede generar una historia, y no podemos dejarla pasar por estar mirando hacia otro lado. No digo que haya que hacer como Dalí y dormir con una cucharilla en la mano para que, al vencernos el sueño, esta caiga al suelo y el ruido nos despierte cuando nuestra mente atraviesa su fase más imaginativa, pero sí hay que estar alerta. En guardia. Preparado.

Como hemos visto, la idea suele presentarse en distintos estadios evolutivos: desde el estado embrionario, en el que apenas es una promesa de historia que nos invita a jugar con ella y modelarla, hasta un avanzado estado de gestación, con los miembros casi definidos, tan hecha que solo nos quede buscarle un final. O puede incluso que ya traiga su final incorporado, es decir, que de pronto eclosione en nuestra mente la historia completa y apenas tengamos que realizarle algunos pequeños ajustes.

Esos milagros no ocurren con frecuencia, todo hay que decirlo. A mí, por ejemplo, nunca me ha pasado. Pero estoy seguro de que hay historias que aparecieron totalmente terminadas en la mente de sus creadores. Pienso, por ejemplo, en la que cuenta *El show de Truman*, una de mis películas favoritas por la originalidad de su planteamiento y su excelente ejecución. Truman Burbank, el personaje interpretado por Jim Carrey, es el primer niño adoptado legalmente por una corporación y criado en un enorme plató televisivo de realidad simulada desde donde su vida se emite las veinticuatro horas del día. Truman empieza a sospechar cada vez más de este hecho y finalmente logra huir del plató que hasta ese momento era toda su *realidad*, y emerger al mundo real. Pese a la sencillez con que se cuenta la historia, envuelta en el delicioso aire pastel de las ilustraciones de Norman Rockwell, la película reflexiona sobre nuestra mortalidad, el libre albedrío e incluso la religión. Y aunque dicen que Andrew Niccol, su guionista, tuvo que reescribir el guion (inspirado en una novela de Philip K. Dick) nada menos que dieciséis veces, hasta que estuvo a gusto del director, Peter Weir, apostaría a que el final de la historia estaba ya contenido en su premisa y las modificaciones se limitaban a buscar el tono adecuado para contarla.

Otra historia que probablemente eclosionó completa en la cabeza de su creador es la de la película *Terminator* (1984). En el año 2029, las máquinas, gobernadas por Skynet, una inteligencia artificial cuyas ínfulas la han llevado a exterminar a media humanidad, tienen un problema: John Connor, el carismático líder de la resistencia, las tiene en jaque. Pese a los loables esfuerzos de Skynet por erradicarnos del planeta, las máquinas van a perder la partida. Pero asesinar a John Connor en el presente no va a cambiar nada porque el mal ya está hecho. Por lo tanto, Skynet decide hacer un malabarismo temporal y eliminar al líder enemigo antes de que nazca. Para ello envía al pasado a un Terminator con la misión de

exterminar a Sarah Connor, la madre de John, antes de que este sea concebido. Pero cuando descubre su ingenioso plan, la resistencia no se queda cruzada de brazos y envía a un soldado llamado Kyle Reese a protegerla del Terminator. Kyle muere destruyendo al Terminator, pero antes deja embarazada a Sarah, cuyo hijo será John. Como ves, la historia es circular, por lo que apostaría a que James Cameron la concibió tal cual te la he contado. Dudo que la vuelta de tuerca final que da sentido a la película —si Connor no enviase a Kyle, él mismo no nacería— se le ocurriera a última hora.

Pero, como he dicho, este hecho milagroso no suele ser lo habitual. Lo normal es que se nos ocurra una premisa prometedora y que tengamos que desarrollarla combinando ingenio y esfuerzo, intentando llevarla a buen puerto sin malograrla por el camino. Premisas bien ejecutadas hay muchas, pero ya que estamos con los viajes temporales, voy a citar otra de la misma temática, la mítica *Regreso al futuro*, película que empezó a poner de moda las ficciones basadas en las consecuencias fatales de manipular el pasado. Desarrollada en clave de comedia, cuenta la historia de Marty McFly, interpretado por Michael J. Fox, quien retrocede en el tiempo desde los años ochenta hasta 1955 e interfiere involuntariamente en el noviazgo de sus padres, porque su madre se enamora de él. Pero si sus padres no se unen, él nunca nacerá, con lo cual su existencia está en peligro. Así pues, debe hacer lo posible para que sus futuros padres se enamoren. Para juntar a sus progenitores, urde un complicado plan, mientras va observando cómo las imágenes de sí mismo y de sus hermanos, plasmadas en una fotografía que lleva en la cartera, empiezan a desvanecerse. Hay un momento concreto en el que incluso su propia mano comienza a difuminarse. Pero al final, su plan sale bien y Marty no solo logra reparar el pasado, sino transformar el pusilánime carácter de su padre, lo cual cambia su presente. Si has visto la película, habrás comprobado que la premisa está impecablemente desarrollada, y poco importa que según las leyes de los viajes temporales Marty no pueda regresar al mismo presente en el cual ha producido los cambios.

Otras veces, la historia que nace de una idea acaba teniendo muy poco que ver con ella. Es como si de nuestra semilla brotara una planta inesperada, porque en algún momento de su desarrollo nos desviamos del camino que al principio parecía tomar. Cuando les pido a mis alumnos que traigan ideas para cuentos, una gran mayoría vienen con anécdotas de su pasado bajo el brazo, porque alguien les dijo que tenían que escribir sobre ello alguna vez, o

porque creen erróneamente que una historia surgida de un hecho real es más verídica. Y cuando empezamos a desarrollarla, a aportar sugerencias entre todos, ven asombrados cómo la historia que empieza a esbozarse ante sus ojos se va alejando poco a poco del episodio original, hasta que este queda irreconocible.

Premisas envenenadas

Todos los creadores soñamos con encontrar una premisa potente y original de la que pueda brotar una gran novela, la ballena blanca de las ideas. Como, por ejemplo, esta: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada perfecta», que fue el germen de *Extraños en un tren*, de Patricia Highsmith.

Pero cada vez estoy más convencido de que cuanto más atractiva es la premisa, más difícil es que el resultado esté a la altura de su planteamiento. Son las premisas envenenadas, y ojalá no te cruces con ninguna. Tomemos de ejemplo la película *Séptimo*, cuya premisa es la siguiente: cada mañana, un padre separado va a recoger a sus dos hijos a la casa donde antes vivía, en un séptimo piso, y siempre les propone una carrera: él toma el ascensor y los niños bajan por las escaleras, para ver quién llega antes, un juego que su mujer no aprueba. Pero una mañana, los niños no llegan abajo. Registran el edificio, pero no aparecen por ningún lado. Se los ha tragado la tierra. Una premisa sencilla y contundente, y todos echaríamos las campanas al vuelo si se nos hubiese ocurrido a nosotros.

Pero quizás nos precipitaríamos, porque si no conducimos la historia hacia el género fantástico, de modo que los niños puedan desaparecer a través de un portal dimensional o algo así, y la encauzamos hacia el *thriller*, como hace la película, enseguida nos daremos cuenta de que nuestra capacidad de maniobra es limitada. Dado que una de las normas no oficiales del género policiaco es que el villano no puede ser alguien ajeno a la trama, sino uno de sus personajes, casi siempre quien menos lo parece, la película marea un rato la perdiz haciendo que Sebastián, el abogado interpretado por Ricardo Darín, corra de un lado a otro sospechando de casi todos los personajes que aparecen en la película: del enemigo de su cliente, del ex de su hermana, del portero del edificio, del comisario

que lo ayuda… Menos de quien de verdad tiene que sospechar, porque el guion tira de manual y busca la única sorpresa posible: su mujer, que ha planeado el secuestro de sus propios hijos para darle un escarmiento por haber tenido una aventura con su mejor amiga y conseguir que firme los papeles del divorcio. Si el espectador está curtido en los resortes del *thriller*, no le costará adivinar quién lo ha organizado todo apenas empezada la película, por mucho que el personaje que interpreta Belén Rueda finja su angustia durante todo el metraje como una actriz consumada. Se trata, por tanto, de una premisa envenenada.

Métodos para generar ideas

Pero no solo podemos limitarnos a verlas venir. Existe otra forma de encontrar ideas: generarlas nosotros mismos sin la estimable colaboración del mundo. ¿Cómo? Pues forzando la maquinaria de nuestra imaginación. Hay muchos trucos para estimularla. Uno de los más conocidos es el *binomio fantástico*, de Gianni Rodari, un escritor y periodista italiano especializado en literatura infantil y juvenil. En su obra más conocida, *Gramática de la fantasía*, todo un clásico de la literatura pedagógica, Rodari analiza los mecanismos de la creatividad en los niños y propone una serie de técnicas para potenciarla, como la construcción de adivinanzas, el juguete como personaje, el tratamiento de los cuentos clásicos, o el mencionado *binomio fantástico*, que se basa en la forma en la que inventa nuestro cerebro, mediante asociaciones de conceptos. «Una palabra sola *actúa* únicamente cuando encuentra otra que la provoca —explica Rodari—, que la obliga a salir de su camino habitual y a descubrir su capacidad de crear nuevos significados.»

El método consiste, por tanto, en escoger dos palabras que pertenezcan a campos semánticos distintos y relacionarlas mediante una historia, ya sea fantástica, ya sea realista. Cuanto más incompatibles sean ambos conceptos, más tendremos que ingeniárnoslas para hacerlos convivir en una misma historia. No servirían, por ejemplo, «pastor» y «oveja», o «pelo» y «peine», fáciles de relacionar con una frase. Sí nos valdrían «tumba» y «matemáticas» o «helado» y «murciélago».

Imaginemos el siguiente binomio: «tortuga» y «trauma infantil». ¿Podrían unirse para tejer una buena historia? Te aseguro que sí,

porque en realidad he hecho trampas. De la fusión de estos dos conceptos surgió el relato de Patricia Highsmith titulado precisamente «La tortuga». Ella misma contaba los pormenores de su construcción. Al principio, solo tenía la idea de una viuda que era ilustradora y parecería vivir dedicada a intimidar y fastidiar a su hijo de diez años: le hacía llevar ropa demasiado infantil para su edad, le obligaba a alabar y admirar sus dibujos y, en general, lo estaba convirtiendo en un neurótico atormentado. Sin embargo, la escritora se limitaba a incubar la idea en su cabeza, sin sentir el impulso de escribirla. Pero una tarde, hojeando un libro de cocina, se tropezó con una receta horrible para preparar estofado de tortuga de agua dulce. «En cuanto terminé de leer la receta, me vino a la mente la historia del niño intimidado por su madre —explicaba—. Haría que el relato girase en torno a una tortuga de agua dulce: la madre llega a casa con una tortuga de agua dulce para preparar un estofado. Al principio el pequeño cree que el animalito es para él. Al día siguiente, en la escuela, para darse importancia, le cuenta lo de la tortuga a un compañero y promete enseñársela. Luego, el pequeño presencia la muerte del animalito en agua hirviente y todo el resentimiento reprimido y el odio que su madre le inspira salen a la superficie. La mata en plena noche con el cuchillo de cocina que ella ha utilizado para trinchar la tortuga.» Como ves, podían unirse y dar, además, una buena historia.

Otro truco para estimular nuestra imaginación es preguntarnos: ¿qué pasaría sí…? En los puntos suspensivos podemos poner casi cualquier cosa: nuestro perro habla, de noche a nuestra pareja le da por levitar y tenemos que atarla a la cama, desapareciera el fútbol (esta sería una historia de terror para muchos), etc. Por tanto, este recurso puede considerarse una máquina expendedora de premisas atractivas. Luego es cuestión de desarrollarlas según la imaginación de cada cual.

Muchas novelas surgieron así, del autor preguntándose qué pasaría si sucediera tal o cual cosa. Pongamos que nos preguntamos: ¿qué sucedería si la gente dejara de morir? Una premisa con bastante potencial y que nos permite especular sin límites. Si tuviéramos una imaginación fantasiosa, la historia que surgiría de esa premisa podría ser la que cuenta *Siega*, la novela juvenil fantástica de Neal Shusterman. La obra plantea un futuro donde la tecnología ha abolido la muerte, con la consecuente superpoblación, de modo que surge la figura de los segadores, encargados de elegir quién vive y quién muere. Si, en cambio, no tuviéramos una imaginación de ese nivel, o sencillamente no

quisiéramos conducir la historia al terreno de la ciencia ficción, podríamos hacer como José Saramago y escribir *Las intermitencias de la muerte*, una fábula fantástica que narra cómo en un país anónimo y un tiempo indeterminado, la gente deja de morir a partir de la medianoche del 1 de enero. Para solucionar el caos financiero y demográfico que desencadena la inmortalidad, surge la *maphia*, una organización que se ofrece a llevar a los moribundos al país vecino, donde mueren al instante. Como se puede ver, ambas novelas surgen de la misma premisa, pero sus respectivos autores las desarrollan de un modo muy diferente.

A veces he probado alguno de estos métodos, tratando de estimular mi imaginación para que destilara una idea poderosa. Tumbado en el sofá o dando un paseo, he abierto la mente y arrojado todo tipo de semillas para ver qué florece. Le he dado vueltas a ideas que me gustan como lector, he fusionado imágenes antagónicas y cosas así, llamando a la puerta de la inspiración, y confieso que algunos de mis cuentos surgieron de esa pugna, pero es un proceso mucho más lento que la inspiración natural. Pero si es cierto que las ideas flotan en el aire y los creadores de ficciones somos torpes entomólogos intentando atraparlas con nuestros cazamariposas, no podemos descansar nunca, o las historias que nos gustaría escribir caerán en las redes de otro.

¿Es buena mi idea?

Pero ¿cómo sabemos si una idea es buena o no?, te estarás preguntando. Bueno, para asegurarnos, tenemos que considerar varias cosas. Lo primero es valorar si tiene interés. No interés social, por supuesto, sino literario. ¿Interesará a los lectores tanto como a nosotros? Aquí también hay que tener en cuenta que el interés que suscite no dependerá solo del tema, sino del modo en que la contemos. La historia más interesante puede resultar aburrida si la contamos mal, y viceversa.

En segundo lugar, tenemos que ser conscientes de nuestros recursos. A veces he dejado pasar ideas que me parecían buenas por sentir que no eran para mí, que con mi manera de escribir no podría rentabilizarlas como se merecían, que la historia que escondían no comulgaba con mi interpretación del mundo… Creo que eso se intuye.

Otra cosa que debemos considerar es su originalidad, aunque conviene tener presente que hoy, con tanta tinta derramada a nuestras espaldas, es muy difícil encontrar una idea original. Si ese milagro no se produce, debemos resignarnos a buscar la originalidad en el tratamiento del tema, no en el propio tema. Contarlo desde una perspectiva novedosa, observarlo desde un ángulo inédito. Sirva como ejemplo las miles de actualizaciones que hay de *Romeo y Julieta* o de *Cenicienta*, lo suficientemente alejadas del modelo original para no ser reconocidas. El propio Stephen King, por ejemplo, admitía en el prólogo de una de las ediciones de *El misterio de Salem's Lot* que su novela es una trasposición de *Drácula*. «Me pareció perfectamente posible combinar el mito vampírico del *Drácula* de Bram Stoker con la ficción naturalista de Frank Norris y los cómics de terror de la firma E. C. que tanto me gustaban cuando era joven… y plasmarlo todo en una gran novela americana», confesaba. Y en la literatura fantástica actual se ha puesto de moda cambiar los roles habituales de los personajes. Cada vez es más frecuente que sea el personaje femenino quien se encargue de proteger al masculino en apuros.

En realidad, partir de algo conocido e ir desfigurándolo, alterando pequeños detalles de su trama, hasta obtener algo nuevo, puede ser también un modo de encontrar una historia novedosa. La recreación de argumentos conocidos ha sido unas de las técnicas de creación más usadas por los escritores a lo largo de la historia, y en los últimos tiempos, debido a la falta de ideas, Hollywood lo ha llevado a la exacerbación, reciclando historias sin el menor pudor. Como el aleteo de la famosa mariposa, un pequeño cambio en la trama puede originar un huracán en una historia mil veces contada que lo cambie todo.

La elección de la idea es, no obstante, algo muy delicado, debido a la vida finita del escritor. Cuando, tras acabar una novela o cuento, abrimos nuestra despensa de ideas para escoger la siguiente, la sopesamos como si fuera un melón, porque no podemos arriesgarnos a que, una vez lo abramos, nos salga agrio. Sobre todo porque los escritores que vivimos de nuestra obra no podemos permitirnos el lujo de arrojar a la basura los manuscritos que, una vez acabados, no nos satisfacen plenamente, porque eso significaría tirar por la borda meses o años de trabajo. A veces nos vemos obligados a publicar obras a las que les vemos sus defectos. No podemos hacer otra cosa, salvo cruzar los dedos para que nadie más lo note.

Capítulo 3

El mapa del merodeador contra la brújula dorada

Parece magia, pero es trabajo

En una galaxia muy muy lejana, Luke Skywalker, un general entrado en años, tiene que rescatar a una joven princesa de una prisión en el planeta Aquilae. Para ello pide la ayuda de Han Solo, el mejor piloto de la galaxia, un monstruo de piel verdosa con branquias cuyo copiloto, Chewbacca, parece un enorme galápago gris. Durante la aventura, Skywalker y los suyos aprenderán a usar la Fuerza, cuyo poder proviene de un cristal místico, que tiene un lado bueno, llamado Ashla, y uno malo, llamado Bogan.

Esa podría ser la película que, bajo el título de *La guerra de las galaxias*, se hubiese proyectado en 1977 en un universo paralelo al nuestro. En otro, Luke quizás fuera un granjero llamado Annikin Starkiller, y en otro Justin Valor, y en otro incluso fuera una mujer. Habría docenas de versiones distintas en docenas de universos distintos, porque su creador, un joven George Lucas, hizo docenas de borradores de la mítica historia. Como confiesa en su biografía, Lucas estuvo trabajando en su idea, que le rondaba la cabeza desde que de niño leyera los cómics de Flash Gordon, durante tres largos años. Se peleó con ella borrador tras borrador, escribiendo y reescribiendo, rescatando escenas y subtramas que le gustaban de borradores anteriores, jugando con la sonoridad de los nombres de planetas y personajes, e intentando dar sentido a un guion cada vez más extenso y ramificado que empezaba a írsele de las manos. Y es que Lucas vive en nuestro universo, y en nuestro universo ninguna historia, ni siquiera las obras maestras, nacen perfectas. Se convierten en lo que finalmente son tras sufrir cientos de cambios y correcciones. Sí, en nuestro universo los creadores tenemos que pelearnos con las historias, a veces meses o incluso años, hasta que

adquieren la forma que nos satisface.

Aunque parece una obviedad, esto es lo primero que enseño a mis alumnos, que las historias, ya sean cuentos, novelas o películas, no brotan tal cual las conocemos de la mente de sus autores, sino que son el resultado de un largo y a veces tortuoso proceso de tanteo, de numerosas pruebas de ensayo y error durante las cuales la historia experimenta distintas mutaciones, se va supuestamente perfeccionando versión a versión, hasta llegar a la definitiva, mucho tiempo y desvelos después, esa que consideramos que ya no puede mejorarse más, o tal vez sí pero nosotros no somos capaces de hacerlo. Esa es la versión que, en el caso de los escritores profesionales, entregamos a nuestro editor, que, posiblemente, si hace bien su trabajo, nos sugiera algunos cambios más, los cuales volverán a producir nuevos terremotos en la obra. De esos últimos seísmos saldrá la versión que finalmente llegará a los escaparates y luego a manos del lector. Y este larguísimo proceso, que veremos con más detalle a lo largo del libro, se inicia en el momento en el que nuestra mente se ilumina con una idea que nos seduce lo suficiente para que decidamos que merece la pena pasar por todo eso, porque es una historia que queremos o, incluso, necesitamos contar.

Así que finjamos que ya tenemos nuestra idea, encontrada de alguna de las maneras que hemos visto en el capítulo anterior. El germen de todo un universo que está a punto de expandirse ante nuestras narices. ¿Y ahora qué? ¿Nos sentamos a escribir? ¡Todavía no, insensatos! Aún queda mucho trabajo por hacer. Muchísimo. Primero tenemos que desarrollar esa idea tan prometedora, comprobar si nuestra intuición era cierta y de esa chispa inicial puede brotar una historia atractiva, y, una vez constatado eso, tenemos que pensar cómo vamos a contarla.

A muchos de mis alumnos les sorprende que el siguiente paso tras obtener la idea no sea sentarnos a escribirla. Muchos tienen la ingenua creencia de que es en el proceso de escritura cuando la historia toma forma, pero en la mayoría de los casos no sucede así. Si nos ponemos a escribir sin planificarla previamente, lo más probable es que necesitemos tomar docenas de callejones sin salida antes de encontrar el camino correcto. Si es que lo encontramos, porque también puede suceder que nuestra desesperación nos haga tirar la toalla antes. Esto ocurre sencillamente porque nos hemos confiado a la inspiración del momento. Hemos sobrevalorado la magia de la escritura.

No obstante, muchos escritores escriben así, partiendo de una idea muy vaga o a veces sin ninguna. Como exploradores temerarios, desdeñan cualquier mapa y echan a andar solo con una brújula. Es decir, se sientan ante el ordenador y empiezan a escribir a ver qué sale, confiando en sus posibilidades, en que su imaginación, recursos e intuición lo lleven a buen puerto, tarde o temprano. Dicen que sentarse a escribir con la historia planificada, sabiendo lo que va a pasar, convierte la escritura en una labor aburrida. Como ir al cine a ver una película de la que ya le han hecho *spoilers*. Escribir a ciegas, en cambio, es casi como leer tu propia novela a medida que la vas escribiendo, experimentando las mismas emociones y las sorpresas que sentirías como lector.

A este respecto, Stephen King decía: «Escribir controlando la ficción se llama "trazar una trama". Acomodarse en el asiento y permitir que la historia siga su curso se llama… "contar una historia". Esto último es tan natural como respirar; trazar una trama es la versión literaria de la respiración artificial». Cela, nuestro premio Nobel, también trabajaba así: «Yo sé más o menos hacia dónde tiendo a ir. Sigo una intuición, una vaga meta, y después llego como puedo». Otro escritor de brújula era Kafka, según revela Reiner Stach en su monumental libro *Kafka*. Stach sostiene que la producción del autor de *La metamorfosis* sigue los vaivenes de las olas del mar: «Tras recibir el chispazo de una imagen muy pictórica basada en acontecimientos reales, trabajaba obsesivamente en pocas semanas, para retraerse luego en semanas o meses de sequía creativa, como si el almacén lleno se fuera agotando de ideas. ¿Explicaría eso la incapacidad de Kafka para no concluir nunca una obra larga, en el marco de una producción que en un noventa por ciento dejó inconclusa? Si se miran los originales de *El castillo*, por ejemplo, se ve que no sabe qué hacer con los tres personajes. Es imposible si no se ha planificado, y menos aún intentar hacerla de una tirada».

Pese a los problemas de Kafka, hay miles de novelas clásicas que se escribieron siguiendo el dictado de una brújula. Pero aunque escribir sin saber qué va a pasar tiene algunas ventajas —qué duda cabe que ignorar los propios secretos de tu historia te hace escribir con más frescura que si tienes que escondérselos al lector, por ejemplo—, es terriblemente difícil construir un edificio sin planos. A mí me aterraría enfrentar la página en blanco sin saber qué voy a contar, sobre todo si pende sobre mi cabeza el plazo de entrega de

un contrato editorial o de algún premio en el que quiero participar. Me daría miedo invertir tiempo en algo que no sé si va a funcionar o que tendré que tirar a la papelera después de semanas o meses de trabajo, lo que tarde en darme cuenta de ello. Me parece un modo muy poco práctico de trabajar. No, las historias primero se inventan, y luego se escriben. No solo para que la trama sea más perfecta y compacta, sino porque toda historia debe mantener una coherencia en el tono, en el género, en el punto de vista y en muchas otras cosas que iremos viendo, y eso solo podemos conseguirlo teniendo claro desde el principio qué vamos a contar y cómo vamos a hacerlo.

Fernando Aramburu, el autor de la monumental *Patria*, es uno de los muchos autores que también prefiere esta opción. «Casi siempre suelo prever los desenlaces de mis novelas. Eso me aporta la ilusión de un horizonte al que me encamino. Con frecuencia, disponer tan solo de un principio no me conduce a nada. Tampoco es que me aferre a una idea preconcebida. No sería la primera vez que, mediada la obra, adopto, por considerarlo preferible, un final distinto al ideado inicialmente. En el caso de *Patria* no fue así. No hay en toda la novela una sola frase escrita sin que yo supiera dónde llevaba.»

Además, creo que hay obras que simplemente no pueden escribirse con la única ayuda de una brújula; una novela policiaca, por ejemplo, que es un mecanismo de relojería en el que continuamente hay que engañar al lector gestionando la información y sembrando trampas. O una novela histórica, que exige una laboriosa documentación sobre la época y los personajes reales que van a aparecer en ella. Solo una novela de las llamadas introspectivas o psicológicas, de esas en las que no pasa nada, donde una trama mínima es la excusa para que el autor nos trasmita su personalísima visión del mundo, puede escribirse con brújula. Es más, en estos casos creo que un plano sería perjudicial, sería como ponerle un corsé, y esa novela donde la trama es lo de menos tiene que fluir libremente, a capricho de su autor. Pero ninguna historia donde todo tenga que estar medido milimétricamente se puede escribir sin plano a menos que uno sea un superdotado o un kamikaze de la pluma.

Para mí este paso, digamos estratégico, del arduo proceso de creación es imprescindible. Porque escribir no es solo juntar palabras con más o menos gracia; es también contar una historia con el mayor interés posible, y para ello es necesario planificarla. El mapa nos permite precisar y prever. Y creo que es un paso del trabajo de escritor que a muchos les cuesta aceptar precisamente porque no parece trabajo, ya que no se realiza ante el ordenador, sino tumbado en el sofá, en la ducha, en el tren… A mí me gusta decir, parafraseando a Picasso, que la inspiración no llega trabajando, sino paseando. También es cierto que este paso puede resultar trabajoso en la mayoría de los casos, porque componer una historia, encajar todas sus piezas, es una tarea tan complicada como hacer un puzle. Pero, a su vez, al menos a mí, me resulta tremendamente excitante porque, en esa fase, la historia aún no se ha solidificado. Es todavía una arcilla dúctil, un trozo de plastilina que puede adquirir la forma que queramos.

No obstante, y no pretendo desanimar a nadie, aunque la planificación de nuestra historia nos garantice que funciona, no debemos echar las campanas al vuelo. Puede tratarse de un espejismo. Es posible que lo que funcione en la teoría, no lo haga en la práctica, y durante la escritura tengamos que cambiar algunas de las decisiones que tomamos durante la planificación, incluso el final, como apuntaba antes Aramburu. El escritor debe tener cintura, estar preparado para los contratiempos que sin duda surgirán.

Vince Gilligan, el creador de esa maravilla que es *Breaking Bad*, se muestra a favor de lo que podríamos llamar planificación flexible. «Es bueno tener un destino, pero hay que ser capaz de desviarse a carreteras secundarias. Encontrarás mejores vistas de las que te hubieses imaginado jamás. Y te las habrías perdido si te hubieses empecinado en seguir el plan inicial», decía al hablar de la serie, y ponía como ejemplo la ya mítica anécdota de que tenían planeado matar al personaje de Jesse Pinkman en la primera temporada, en el momento en que Walter ya estuviese en tratos directamente con los narcos. «Fue la química entre los dos actores lo que hizo que cambiaran los planes. Hubiese sido un error desperdiciarla. Hay que ser receptivo con los desvíos y las potenciales aportaciones de cada uno de los miembros del equipo creativo.»

El «caso Pinkman» me recuerda eso que dicen muchos autores sobre que sus personajes se rebelan. Habrás oído hablar de esos motines inesperados. Muchos escritores incluso los celebran,

argumentando que si el personaje se hace con el timón de la novela es una prueba irrefutable de que está vivo, que lo hemos dibujado tan real que ahora quiere tomar sus propias decisiones. Pero, en realidad, no se rebelan. Lo que ocurre es que al comenzar a escribir presuponemos cómo son, pero es a lo largo de la escritura de la novela —este problema no se da en el cuento, como más adelante veremos— cuando los vamos conociendo realmente, por lo que es muy posible que las reacciones que habíamos previsto que tuvieran en determinadas situaciones ya no nos encajen con su personalidad. De ahí su supuesta rebelión.

Aun así, los contratiempos al trabajar con plano serán mínimos en comparación con los numerosos problemas que tendríamos que afrontar si escribiéramos con brújula. Un mapa ofrece tranquilidad. Su lado negativo es que empezar a escribir una novela planificada, sabiendo todo lo que aún te queda que escribir, los meses o años de trabajo que tienes por delante, es como encontrarte al pie de una montaña altísima. Esa visión le resultará desalentadora a la mayoría. Pero aunque esa montaña no se vea si escribimos con brújula, no debemos engañarnos: está ahí delante, aunque la oculte la niebla. Y yo prefiero verla, medirla con la mirada, tomar aliento y prepararme mentalmente para escalarla. Cuando alcance su cumbre, si no he abandonado por el camino ni perdido ningún dedo, me sentiré orgulloso y posiblemente hasta grite de júbilo.

Tipos de mapas

Y ¿cómo de detallado tiene que ser ese mapa tan imprescindible?, te estarás preguntando a estas alturas del capítulo. Bueno, supongo que eso depende del carácter del escritor, de cómo le guste trabajar, de si es un cuento o una novela lo que va a escribir, y también de la propia complejidad del proyecto.

Nuestro mapa puede ofrecer una panorámica general de la historia, o ser mucho más detallado. Pero, por muy vago que sea, es conveniente que señalemos la idea básica, el tema del que queremos escribir, que debe sustentar la historia como si fuera su columna vertebral. Anótalo en la cabecera de la página, bien subrayado para no olvidarlo. También conviene que conozcamos el principio y el final de nuestra historia, además de los acontecimientos cruciales que se producirán a lo largo de la trama, especialmente los dos

obligados puntos de giro —los *twist ending*, si usamos el inglés—, así como los personajes que van a aparecer y cuyas reacciones y decisiones la harán avanzar. Y aunque no seamos tan minuciosos como para dividirla en capítulos, sí es aconsejable que esté articulada en lo que podríamos llamar bloques dramáticos, cuya separación pueden marcarla los mencionados puntos de giro de la historia.

El mapa es especialmente útil si tenemos que barajar varias subtramas y establecer sus relaciones con la trama principal. Como guarnición, podemos añadirle fichas de los personajes, donde anotemos sus características y sobre todo su rol en la historia (si son principales o secundarios, o si ejercen de narradores en algún momento). Incluso podemos escribir sus biografías completas, aunque no se mencionen en la historia, simplemente para poder conocerlos mejor nosotros mismos y poder explicar sus motivaciones.

Cuanto más minuciosos seamos, en fin, más nos acercaremos a lo que en el argot del cine se llama escaleta, que sería un desglose de la historia capítulo a capítulo. Y al igual que hay escritores que escriben a ciegas, también los hay que se pasan con la planificación. Algunos planean la historia hasta tal extremo que describen cada capítulo al detalle, comprobando que guarden un equilibrio entre las escenas de acción y la introspección, incluso planifican cada una de las escenas que tendrán que escribir meses o años más tarde. En mi caso, reconozco que alcanzar semejante grado de previsión me es imposible. Anoto lo que tiene que pasar en cada escena, pero cómo va a suceder lo decidiré a la hora de escribirlo, que será cuando la «visualice» en mi mente.

Métodos caseros y métodos profesionales

Hay escritores que cuando empiezan una novela cuelgan en sus redes sociales fotos de su mapa: pizarras llenas de garabatos y listas, tablones de corcho plagados de fichas y pósits, cosas así. Algunos cubren toda una pared de papelajos, como agentes del FBI en mitad de una investigación.

Un sistema muy popular para trabajar, por ejemplo, es el «método de fichas». Si creas una ficha para cada escena de la novela, y las despliegas sobre una pared o una mesa, puedes ir

probando distintas ubicaciones y sus resonancias en la trama. Puedes incluso asignar un color diferente a las fichas, en función de varios factores, como el personaje que protagoniza la escena, el escenario en que sucede o la subtrama a la que pertenece. Este método permite obtener una panorámica visual de la historia y resulta tan útil que hoy en día hay herramientas informáticas específicas que nos permiten hacerlo en la pantalla del ordenador y dejar las paredes para los cuadros.

De las docenas de programas que puede usar un escritor, sea profesional o principiante, el más completo es sin duda Scrivener; quien lo probó lo sabe. Scrivener contiene todo lo necesario para poder elaborar una novela desde cero sin tener que ir saltando de aplicación en aplicación o tener cientos de folios esparcidos por la mesa. En él puedes ponerte a escribir de inmediato sobre plantillas ya instaladas, puedes crear hojas de personajes con los aspectos más importantes, organizar los capítulos de forma visual (con cuartillas sobre un corcho), mantener abierto un bloc de notas al margen de cada capítulo, recopilar la información sobre un lugar con enlaces e imágenes, ponerte metas de palabras al día o de palabras del manuscrito, marcar los capítulos con distintos colores que representan el estado en el que están (en proceso, primera corrección, finalizado…), abrir una segunda instancia de la novela de forma paralela que no modificará el archivo principal (para cuando necesitas ver a dónde quiere llegar un personaje que ha hecho algo imprevisto, por ejemplo) y un larguísimo etcétera. Lo malo de Scrivener reside precisamente en lo completo que es: la curva de aprendizaje puede intimidar. Pero te aseguro que, una vez que se domina, es el programa definitivo para tener todo disponible de un vistazo.

Antes de usarlo, mis mapas eran caseros, y mucho menos fotogénicos para las redes sociales que una pared sepultada de papelajos. Se parecían más al esquema que haría un estudiante de un temario. A veces, cuando el proyecto me obligaba a manejar dos historias paralelas que se cruzaban, con *flashbacks* a un pasado que quedaba fuera del tiempo de la novela, para tener claro en todo momento las coordenadas temporales tenía que trazar una línea de tiempo uniendo varios folios con celo, como anexo del esquema mencionado antes.

Pero lo cierto es que, desde que empecé a escribir, jamás he escrito nada que no haya planificado previamente. ¿Será porque soy una persona insegura? Es posible, pero no ahondemos en mi psique. Simplemente creo que ese es el mejor método de trabajo: antes de

ponerme a escribir, voy a dedicar un tiempo a pensar qué quiero contar y cómo voy a hacerlo.

Por otro lado, también es cierto que mis mapas han ido evolucionando a medida que he sido cada vez más consciente de su utilidad. La trama de mis cuentos solía tenerla en la cabeza, algo no muy difícil de hacer cuando la historia ocupa menos de quince folios. Apenas tomaba algunas notas crípticas. Señalaba sobre todo los puntos de giro, a veces hasta escribía la frase que imponía un nuevo rumbo a la trama. Y sobre todo anotaba el final de la historia, en ocasiones también con las frases exactas. Con una cuartilla por una sola cara me bastaba.

En mis dos primeras novelas seguí el mismo método. Podría decirse que fue al enfrascarme en la tercera, *El mapa del tiempo*, cuando elaboré por primera vez un mapa como Dios manda. Y no porque su título me condicionara, sino porque desde el comienzo tuve claro que iba a ser una novela extensa con muchos personajes y subtramas, y que si yo mismo no llevaba un orden de todo eso, no iba a poder escribirla. Aun así, el esquema que confeccioné tenía siete u ocho páginas. Era casi un resumen, más bien pobre, de lo que iba a suceder, con muchísimas cosas en clave. No estaba dividido en capítulos, ni había fichas de los personajes ni nada que pudiera advertir de mi profesionalidad. El mapa de su secuela, *El mapa del cielo*, ganó en páginas. Aparecían personajes nuevos, a algunos de los conocidos tenía que voltearles el alma, debía dejar varios cabos sueltos para atar en la tercera parte, y había un par de vueltas de tuerca bastante complicadas. Así que tuve la precaución de anotar todo eso con mucho detalle en un esquema que alcanzó las veinte páginas. El de *El mapa del caos*, la tercera y última parte, superó las cuarenta páginas, debido a que, al sumergirme de lleno en los universos paralelos, su argumento se hizo mucho más complejo, pero también a que no solo tenía que salirme una novela redonda, sino que debía hacer redonda la trilogía entera.

Pero el mapa más minucioso que he elaborado hasta la fecha es el de *El amor no es nada del otro mundo*, la novela que escribí en colaboración con la escritora María Fortea, debido a que todos los detalles de la trama tenían que estar perfectamente explicados porque era algo que teníamos que entender los dos. Durante la promoción, la pregunta más frecuente era cómo habíamos trabajado. Ignoro cómo lo harán otros escritores que escriben a cuatro manos, pero nosotros lo hicimos así: nos repartíamos los capítulos, según los que nos apeteciera escribir o se ajustaran más a nuestro estilo, luego nos corregíamos el uno al otro, y finalmente yo

le daba un repaso a la escritura para que quedara uniforme y evitar que se notaran las partes que había escrito cada uno, lo cual queda horrible en una novela escrita a dúo. Fue una experiencia grata que me gustaría volver a repetir, y aunque las discusiones creativas fueron más numerosas que cuando escribes solo, ya que las decisiones tienen que ser consensuadas, también es cierto que a la hora de planificarla fue menos trabajoso porque éramos dos mentes pensando juntas.

Muchos me preguntan si es mejor trabajar solo o con otra persona, y la verdad es que creo que es mucho mejor lo segundo, siempre que ambas mentes estén en sintonía, naturalmente. Mucho antes de esa novela conjunta, en mis comienzos de escritor, había intentado escribir algo junto a algún amigo, pero el proyecto nunca cuajaba porque nuestras mentes no empastaban y siempre había dos visiones diferentes de la historia. Cuando existe afinidad, en cambio, y uno suple los puntos débiles del otro, se consigue una dinámica muy excitante porque una mente fermenta a otra.

El borrador

Tan útiles como los mapas son los borradores. Durante mis más de veinte años escribiendo, he ido aprendiendo poco a poco a trabajar con borradores, algo que hoy me parece fundamental. Cuando escribía cuentos no hacía borradores. Los corregía a medida que los iba escribiendo. Por alguna extraña razón, pensaba que tener un borrador de la historia que quería contar, una especie de resumen apresurado de lo que iba a pasar, algo así como un embrión de la mitad de páginas de las que luego tendría, era como no tener nada. Así que cuando acababa el cuento, acababa la versión definitiva. Cuando me puse a escribir novelas, sin embargo, la sensación fue la contraria. Si empezaba a escribir con la misma morosidad de los relatos, no dando por válido un párrafo hasta pulirlo estilísticamente, sentía que no estaba avanzando. Necesitaba tirar millas para ver cuanto antes la historia completa y asegurarme de que funcionara.

Por eso ahora, cuando me sumerjo en una novela, suelo hacer tres borradores. Una vez que la planifico, escribo el primero, donde vomito todo lo que se me ocurre relacionado con la historia. Este es siempre el borrador más largo. Cuando está acabado, comienzo el

segundo, que es donde verdaderamente se construye la novela. Me gusta compararlo con lo que hace un director de cine en la sala de montaje con todo el metraje que ha filmado: dar forma a la película cambiando de sitio escenas, añadiendo otras para reforzar la trama, fusionando algunas o incluso extirpándolas como si fueran tumores benignos. En esa fase, sin duda la más larga y laboriosa, suprimo descripciones, compruebo si los giros están colocados en los mejores sitios, soluciono los altibajos de ritmo, ajusto la tensión narrativa y corrijo las repeticiones, que las habrá a montones, tanto reflexiones y diálogos que giran sobre los mismos asuntos sin aportar nada, como incluso metáforas u otras figuras estilísticas que he usado más de una vez sin acordarme. Todo eso me salta a la vista porque por primera vez leo la novela de un tirón, como lo haría el lector, ya que mientras la escribía no había podido hacerlo. Nadie puede sentarse cada día a repasar las cien o doscientas páginas que lleva escritas antes de continuar. En definitiva, en ese segundo borrador tendremos que ser más críticos que nunca, cuestionarlo todo, porque será nuestro último momento para cambiarlo. Y en el tercer borrador, teniendo ya una historia que funciona, lo que hago es peinar el estilo: valorar cada frase, puliendo su poder evocador, cuestionando cada adjetivo, cada molinete estilístico, pero sobre todo comprobando que fluyan y tengan la armonía que busco. Esto supone un incordio para muchos escritores, pero en mi caso es la fase de todo el proceso de escribir una obra que más disfruto.

Dicen que un primer borrador ha de escribirse desde el corazón, mientras que en los posteriores hay que usar el cerebro, y creo que es cierto, por todo lo que he dicho antes. Además, trabajar con borradores es muy liberador. Escribir sin preocuparte de encontrar la palabra exacta, la sintaxis correcta o la estructura perfecta, porque eso lo harás más adelante, cuando realmente llegue el momento, permite que tu escritura resulte más suelta y fluida. Javier Marías sostiene que apenas corrige, que en el noventa y cinco por ciento de las veces la página llega a la imprenta tal y como ha brotado de su pluma, pero es una excepción. Yo te recomiendo que trabajes con borradores. Haz tres, como hago yo, o los que necesites, pero no te pongas a corregir desde el principio porque todo resultara más fatigoso y a la larga no merecerá la pena. Eliminar escenas en las que has trabajado durante días hasta dejarlas perfectas es mucho más doloroso que arrancar escenas abocetadas, te lo aseguro. Hay que aprovechar que en la escritura —al contrario que en la escultura o la pintura, por ejemplo— se puede corregir una y otra vez con sorprendente facilidad hasta la

publicación.

Y así, mientras uno trabaja en una novela, va acumulando borradores, que vienen a sumarse al variopinto material que maneja para construirla: libretas plagadas de notas de documentación, de pasajes de libros o manuales, guías de museos, planos de ciudades, fotos e ilustraciones para los posibles personajes o escenarios. Todo ese batiburrillo conforma la trastienda de una novela, eso que el lector no ve. De modo que cada vez que acabamos una, no nos limitamos a guardar un simple manuscrito en un cajón, sino que llenamos una caja con todo ese material, que luego arrumbamos en alguna parte como quien se deshace de una pesadilla. En mi despacho tengo una estantería con un ejemplar de cada uno de mis libros y, si las hay, con sus traducciones correspondientes. Pero en mi desván, cogiendo polvo, duermen las cajas con el material en el que estuve inmerso un año o dos, ese acervo que formó parte del paisaje habitual de mi mesa, todo aquel magma de expectativas del que podía haber surgido cualquier novela pero que finalmente se concretó en la versión editada que luce en la estantería de mi despacho. Al menos en el universo en que habito, donde Luke Skywalker es varón y Han Solo tiene la sonrisa pícara de Harrison Ford.

Capítulo 4

De cómo Superman salvó a Lois Lane

Tema, argumento y trama: la Santísima Trinidad de la planificación

Bueno, ya no lo podemos retrasar más. Toca remangarse y empezar a desarrollar nuestra idea, esa idea que se nos ha posado en la cabeza de entre las muchas que cruzan el cielo en bandadas. Pero antes vamos a establecer las diferencias entre tres conceptos que mencionaremos mucho a partir de ahora, la santísima trinidad de la planificación: el tema, el argumento y la trama. Cada uno de ellos alude a un paso clave dentro de la construcción de una historia, y conviene diferenciarlos, aunque a veces durante la planificación se den de manera simultánea y cueste distinguir dónde comienza uno y acaba otro.

Empecemos por el tema, que no es lo que pasa en la historia, sino el mensaje que queremos transmitir mediante dicha historia. Puede ser un tema general, como los celos, el dinero o la amistad, o algo mucho más concreto, como, por ejemplo, cómo enfrentaría una pareja la muerte de un hijo que fallece accidentalmente sin que ninguno de ellos sea culpable, o cómo enfrentaría una familia el hecho de que uno de los progenitores antepusiera su vida a la de sus hijos. Estos dos ejemplos no son azarosos. El primero es el que alumbra la película argentina *La memoria del agua*, que narra cómo, tras la muerte del hijo —se ahoga en un descuido en la piscina de la casa—, ambos miembros de la pareja adoptan posturas distintas. Ella decide abandonar al marido porque considera que tras la tragedia no merecen ser felices, que cada rapto de felicidad es una afrenta a la memoria del niño. Él piensa justo lo contrario, que juntos están manteniéndolo vivo. En esta tragedia no hay culpables,

y eso es lo peor de todo, que ninguno puede descargar su rabia contra el otro ni contra sí mismo. La muerte del hijo, por tanto, es una tragedia que lo mismo puede unir aún más a los supervivientes que separarlos irremediablemente. El segundo ejemplo alienta la película *Fuerza mayor*, en la que la llegada de un alud de montaña hace que el padre se aparte para salvar su vida, abandonando a su suerte a sus hijos y a su mujer. La historia explora cómo la relación del matrimonio se va agrietando ante la actuación del padre, que la esposa no logra asimilar ni comprender y que él, por vergüenza, se niega a reconocer. Es posible que ambas historias surgieran de la intención del guionista de desarrollar un dilema existencial o moral, y no de la premisa en sí, pero, por lo general (aunque ambos films son excelentes), si en vez de una idea partimos de un tema es posible que nos veamos tan encorsetados que la historia resultante pierda su naturalidad y adquiera un molesto tono didáctico.

Cuando Charles Dickens empezó a escribir *Cuento de Navidad*, ¿lo hizo con la intención de narrar una historia que exhortara a sus lectores a corregir los grandes errores de su comportamiento antes de que fuera demasiado tarde, de criticar el capitalismo industrial del siglo XIX, o de instaurar el espíritu navideño que se había difuminado en los últimos años, o simplemente partió de la imagen del avaro y egoísta Ebenezer Scrooge y se dejó llevar? Yo me inclinaría por lo segundo.

De todos modos, independientemente de lo que hiciera Dickens, es preferible empezar por una idea sin preocuparnos del tema, porque este no tardará en emerger de las profundidades de aquella. Pensarás que ya lo contenía, y no irás desencaminado: muchas premisas lo traen en sus entrañas. En cuanto empieces a desarrollar la idea te darás cuenta de que estás hablando de tal o cual cosa, y entonces es cuando debes tenerlo presente a la hora de construir la historia, pues el tema, aparezca antes o durante, es como el faro guía que nos marca el camino para no perdernos. Y una vez que nos tropecemos con él, tendremos que volver atrás para relacionar todos los elementos de nuestra historia con ese tema, que se convertirá en su espina dorsal, y deberá aparecer de manera regular a lo largo de ella. Eso la dotará de cohesión de cara al lector.

Pero ¡cuidado! Debemos mencionar el tema de nuestra historia de manera sutil, nunca manifestarlo explícitamente, o quedará pueril y transformará nuestra historia en un vulgar panfleto. Y ni se te ocurra hacer que un personaje lo verbalice en un discurso, o el lector pensará que el autor lo está adoctrinando mediante sus personajes, cual muñecos de ventrílocuo. Se trata de un error muy

habitual en los escritores primerizos, cuyos personajes, situaciones y escenarios parecen estar en la historia para expresar una queja, ya sea de tipo político, social o sobre lo que duelen las ortodoncias. Es mucho más inteligente y discreto, a la par que elegante, plasmar esas ideas a través de las acciones de los personajes, no de sus diálogos. Que sea el lector quien lo deduzca.

Sobre la elección del tema, Cortázar advertía que era «un error muy común en los escritores primerizos convertir el acto de escribir en un exorcismo desenfrenado, vomitando sobre la página aquello que les preocupa directamente: la injusticia social, que su mujer o su marido no les comprenda, la soledad… Eso no es literatura, sino una suerte de ejercicio terapéutico camuflado». Por lo tanto, hay que tener en cuenta que lo que a nosotros nos conmueve no tiene por qué conmover al lector. Debemos entonces utilizar todas nuestras armas para que ese tema también lo remueva a él. Supongo que te habrá sucedido que una película o novela cuyo tema *a priori* no te interesaba, luego te ha emocionado por la manera en que está contado.

El tema, en definitiva, al gravitar sobre la historia la dota de esa cohesión que tienen las ficciones en contraposición con nuestra propia vida, cuyo argumento es disperso y carece de sentido al no estar sometida a un orden narrativo superior. Se ve que Dios escribe con brújula, aunque sus adeptos crean que lo hace con mapa.

Vamos ahora con el argumento, que es, simplificando mucho, el conjunto de acciones que realizan los personajes, y que van encaminadas hacia un final que generalmente iluminará todo lo anterior, otorgándole un sentido. Es un desglose cronológico —y esto es de suma importancia, como veremos luego— de los acontecimientos y hechos fundamentales. Conviene que lo anotemos al comienzo de nuestro esquema, bajo el tema subrayado, a modo de panorámica de la historia. Debe ser breve, parecido a un resumen, y sobre todo debe reflejar las relaciones causa-efecto que unen todos los sucesos, porque en una historia cada acontecimiento debe ser causa del siguiente. Cuando leemos una novela, aunque no seamos conscientes de ello, buscamos las razones por las que un personaje hace una cosa u otra, y si estas no nos parecen suficientes, o se nos antojan absurdas, acabaremos desconectando y perdiendo el interés por la historia, por lo que resulta esencial que cuidemos su lógica interna. Si algo no ocurre de modo natural, nos parecerá que ocurre porque sí. En esos casos, suele decirse que el autor usa el *deus ex machina*, expresión latina que hace referencia a esos acontecimientos que suceden porque convienen para la

historia, pero sin una causa justificada.

La trama, por su parte, cuenta cómo se articulan los hechos descritos en el argumento, pero en el orden en que aparecerán en el texto, que casi nunca coincide con el cronológico, porque la mayoría de las historias necesitan alterar el orden natural de los sucesos en favor del orden dramático. Al construir la trama, los distribuimos artificialmente, otorgándole a la historia un suspense que, de ser contada cronológicamente, no tendría.

Esto se ve muy claro en la novela policiaca, donde tenemos que gestionar hábilmente la información para intrigar al lector y que lea nuestra historia con el corazón en vilo, en busca de respuestas. La historia cronológica sería: A mata a B, tras lo cual hace su aparición C, el detective encargado de la investigación. Pero ninguna, o casi ninguna novela policiaca, lo cuenta en ese orden, sino en este otro: C indaga quién ha matado a B, y solo al final se descubre que ha sido A. Por el camino, nos preguntamos: ¿será D? ¿Qué relación mantenía con B? Y ¿qué demonios pinta en todo esto Z? Si el autor es hábil, el lector sospechará de todo el alfabeto. Como se puede ver, gracias al desorden, todo es mucho más interesante.

Últimamente en la novela negra se ha puesto de moda el psicópata que deja en el lugar del crimen algún objeto extraño —cuanto más curioso, mejor—, cuya presencia traerá de cabeza a la policía, y que incluso permitirá que la prensa le endose un vistoso apodo. Generalmente, el objeto oculta un trauma casi siempre infantil. Es la propia estructura de la novela policiaca la que ennoblece este argumento, pues creará unas expectativas sobre sus motivaciones que en la mayoría de los casos resultarán decepcionantes, rebuscadísimas o ridículas. Pero eso ocurre al final de la novela, y a la mayoría de los lectores no nos importará porque hasta entonces la investigación nos ha mantenido en vilo. Imaginemos, por ejemplo, que el futuro psicópata fuera un niño del que el jardinero abusaba cada noche, mientras en el jardín cantaban los grillos. En consecuencia, de mayor se dedica a matar a hombres morenos, cuarentones, gordos y con halitosis, y junto al cadáver deja siempre un tarro con un grillo. Tal excentricidad puede darnos muchas páginas de los inspectores documentándose sobre los tipos de grillo que existen, desde el grillo común o de campo al grillo topo, sobre su reiterada presencia en las fábulas o sobre los combates de grillos de la China imperial, páginas y páginas de una investigación realmente mucho más interesante que el trauma en sí. Y todo por echarle el guante al llamado Asesino del Cri-Cri.

Dando palos de ciego

Aclarados los tres conceptos, volvamos a nuestra idea y empecemos a desarrollarla en busca de la historia que oculta. ¿Cómo lo hacemos? Lo dije en el capítulo 2: especulando, es decir, explorando los distintos caminos por los que puede llevarnos, porque de una misma idea pueden surgir diferentes historias, como ya comprobamos. Muchos de esos caminos no serán más que callejones sin salida, otros serán cañadas impracticables y otros nos conducirán a lugares a los que no nos apetece ir, así que iremos descartándolos hasta dar con uno que, por las razones que sea, nos atraiga más que los demás. Estos tanteos conviene hacerlos con la mente abierta, sin hacer ascos a nada —dentro de una lógica, naturalmente—, y con muchísima paciencia porque a veces para encontrar un buen argumento debemos dar muchos palos de ciego.

Es en esta fase temprana de la planificación cuando descubriremos un par de cosas importantes. Una de ellas es si nuestra idea alcanza para un cuento o una novela. Y tenerlo pronto claro será muy útil, porque ambos géneros se diferencian en muchas más cosas que en el número de páginas (estas diferencias son tantas y tan importantes que dedicaremos al cuento todo el capítulo siguiente).

Otra cosa que descubriremos será el género de nuestra historia. ¿Dará nuestra premisa para una novela fantástica, para un *thriller*, para una novela costumbrista, para un híbrido de varios géneros? En esta fase lo decidiremos, al escoger un camino u otro, sea de modo consciente o inconsciente.

Verosímil, no creíble

Pero, independientemente del género que escojamos, nuestra historia tiene que ser verosímil. Observa que no digo creíble, sino verosímil. Para explicar la diferencia entre ambos conceptos siempre recurro al ejemplo de Superman. Evidentemente, la existencia de un alienígena de un lejano planeta llamado Krypton que viene a caer a la Tierra, y cuyo sol dota de superpoderes, no es creíble. Pero de serlo, sucedería tal como cuentan los cómics y las películas. Superman sería como un dios para nosotros, se escondería bajo la identidad de Clark Kent, defendería su planeta adoptivo de

cualquier peligro, se enamoraría de una humana, etcétera. En definitiva, la historia de Superman, como la de su colega Spiderman y el resto de los superhéroes, ya puestos, tiene un tratamiento verosímil que el lector acepta. Todos actúan de forma creíble dentro de las reglas de la fantasía. Sin embargo, cuando en la película *Superman*, nuestro héroe salva de la muerte a Lois Lane saliendo al espacio y volando contra la rotación de la Tierra, rebobinando así el tiempo, los fans pusieron el grito en el cielo. ¿Por qué? Porque si alguien obligara a nuestro planeta a rotar en sentido inverso, como cualquiera que supiera un poco de física podría deducir, las consecuencias serían catastróficas. Ocurriría algo similar a frenar en seco un carrusel. La población saldría impelida hacia delante y se desencadenarían terribles huracanes y maremotos. La *genial* idea de Superman casi provocaría la extinción de la especie humana, vamos. Los fans se quejaban con razón: Superman no había salvado a su amada de forma verosímil.

Y es que si hay algo que ningún lector hará, tenga el criterio que tenga, será perdonar lo inverosímil. Umberto Eco hablaba de la existencia de un pacto ficcional entre el autor y el lector, según el cual «el lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira». Y aquí radica la esencia de la verosimilitud. Verosimilitud no es verdad; es cualidad de lo verosímil, lo que es creíble independientemente de la verdad absoluta. Cuando leemos una novela —incluso de ciencia ficción o fantasía— estamos dispuestos a creer todo lo que el escritor nos cuente: la existencia de los vampiros, de los viajes en el tiempo, de la resurrección de los muertos o cualquier otra cosa. Solo pedimos que nos lo hagan creer y si, en algún momento, notamos que algo rompe este efecto, podemos abandonar la lectura porque hemos sido conscientes del engaño.

Y una de las cosas que más fácilmente pueden hacer que el fantasma de lo inverosímil recorra nuestra historia son las casualidades. En la vida real no importa lo inverosímil que sea un hecho. A un hombre puede alcanzarle un rayo cinco veces en nueve años —como le sucedió al agricultor cubano Jorge Márquez—, que si ocurrió, nadie va a plantearse si algo así podría haber ocurrido o no. En la ficción, sin embargo, las casualidades nos hacen alzar una ceja, sobre todo si ayudan al protagonista a resolver algún nudo de la trama. A menos que el autor haya allanado el camino para que esa coincidencia se produzca, no le compraremos la idea. Así que tenemos que evitar que nuestra trama se apoye en las coincidencias,

porque lo que el lector pensará es que no se nos ha ocurrido cómo resolver tal o cual situación, y seguramente se sienta estafado.

Todo lo anterior son cosas que debemos evitar en esta fase temprana en la que estamos construyendo nuestra historia, porque si las aceptamos con manga ancha, al final nos encontraremos con una historia muy cogida por los pelos. Así que no dejes para mañana lo que puedas solucionar hoy.

Tramas y subtramas

Advertidos de lo anterior, sigamos perfilando nuestra trama. Algo que nos puede facilitar bastante dicha labor es saber que, *grosso modo*, una historia casi siempre se articula sobre el siguiente patrón: presentación de una situación estable de partida, donde ya aparecen los personajes y sus circunstancias en un *statu quo* determinado, irrupción de un conflicto que trastoca la situación inicial (primer punto de giro o *twist ending*) y obliga al personaje principal a tratar de resolverlo echando mano de todos sus recursos, siempre en medio de sorprendentes acontecimientos, informaciones inesperadas y dolorosos conflictos internos que lo ayudarán o entorpecerán en su gesta, aunque finalmente solucionará el problema de una forma que sorprenderá al lector (segundo punto de giro antes del desenlace) pero que, vista con perspectiva, nos parecerá elegante e inevitable. Tras el clímax, el final nos devolverá a una situación estable, aunque distinta de la inicial, a un nuevo *statu quo*. Es importante tener en cuenta que el interés de la historia aumentará proporcionalmente a lo que le cueste al protagonista resolver el problema, por lo que cuanto más difícil se lo pongamos, mucho mejor. Porque si el protagonista logra lo que desea sin ningún obstáculo en el camino, podremos felicitarlo, pero no podremos escribir su historia porque carecería de interés y de emoción.

Si nos ponemos exquisitos, podemos distinguir dentro de una historia dos tramas: la trama principal y la subtrama emocional. La primera es la que el lector «ve», la que desarrolla la peripecia, lo que sucede. La segunda es la que el lector «siente», lo que sucede en el interior del personaje a medida que avanza la trama nodriza; es decir, la que nos cuenta su evolución psicológica. Podría decirse que la trama emocional es la encargada de desarrollar el tema de la novela.

Y luego están las subtramas, que no hay que confundir con la subtrama emocional, ya que hacen referencia a los acontecimientos que suceden al margen de la trama principal. Hoy es difícil encontrar una novela que no tenga como mínimo una subtrama. En la mayoría de los casos les sucede a los personajes secundarios, y para el lector son como respiraderos practicados en la trama principal. Aun así, es conveniente que las subtramas tengan algún tipo de conexión con ella, o que al menos sirvan también para ilustrar el tema de la historia, o enriquecerlo contemplándolo desde otro ángulo. Si eso no sucede, la novela perderá cohesión y el lector tendrá la incómoda sensación de que vaga a la deriva en una trama sin rumbo.

Tramas cliché y tropos narrativos

A estas alturas quizás quieras hacerme una pregunta incómoda: ¿puedo inspirarme en alguna obra de ficción a la hora de construir mi trama? No te asustes: la respuesta es sí. Claro que puedes. Es más, lo harás sin quererlo, pues cuando uno se sienta a escribir no lo hace en un estadio virginal, sino que trae consigo un bagaje de lecturas y películas. Y eso, aparte de inevitable, es bueno. Contar con un acervo de ficciones bien digeridas puede resultar de gran ayuda a la hora de construir tramas, no solo porque existirán más probabilidades de que no acabemos escribiendo una historia mil veces escrita, sino porque hay tramas cliché en las que inspirarnos o tropos narrativos a los que podemos recurrir para sortear los escollos que nos encontremos en nuestra trama.

Pero vayamos por partes, ¿qué son las tramas cliché? Son tramas que, de tanto repetirse, se han vuelto trilladas y predecibles. Sin embargo, siguen resultando eficaces, porque algo en ellas todavía funciona. Podría decirse que han envejecido bien.

Veamos un par de ejemplos. Es muy probable que conozcas este cuento chino de hace veintitrés siglos: «Hace muchas noches fui una mariposa que revoloteaba contenta de su suerte. Después me desperté, y era Chuang-Tzu. Pero ¿soy en verdad el filósofo Chuang-Tzu que recuerda haber soñado que fue una mariposa o soy una mariposa que sueña ahora que es el filósofo Chuang-Tzu?». Pues bien, la historia de alguien que sueña a otro y al mismo tiempo no sabe si el otro lo está soñando a él alumbra numerosos cuentos,

novelas o películas. «La noche boca arriba», de Cortázar, y «El Sur», de J. L. Borges, son solo dos de los ejemplos que ahora me vienen a la cabeza.

Otro cuento muy popular es «Muerte en Samarcanda». Seguro que también te suena. Narra cómo el jardinero de palacio se tropieza con la Muerte en el jardín, que le hace un gesto de amenaza; entonces huye espantado en busca del sultán y le dice: «Señor, acabo de ver a la Muerte y la Muerte me ha amenazado, sálvame». El sultán, que lo quiere mucho porque el jardinero cuida muy bien sus rosas, le presta su mejor caballo para que huya a Samarcanda, donde estará a salvo. Posteriormente, es el sultán quien se tropieza con la Muerte paseando por el jardín. «¿Por qué le hiciste un gesto de amenaza a mi jardinero, al que yo tanto quiero?», le pregunta. Y la Muerte le contesta: «No hice un gesto de amenaza, hice un gesto de sorpresa al verlo, porque debo encontrarme con él esta noche en Samarcanda». Al igual que ocurre con el cuento anterior, se han escrito muchísimas ficciones sobre la imposibilidad de burlar al destino, historias que versan sobre la idea de que cada ser humano nace con un destino asignado e irrevocable, de manera que, haga lo que haga por esquivarlo, acabará cumpliéndose.

Y ¿qué son los tropos narrativos? Son elementos recurrentes que se usan en la escritura de ficción. Pueden ser desde situaciones hasta estructuras o personajes, y, al contrario que los tropos cliché o estereotipos, no perjudican a la historia, pues su empleo suele pasar desapercibido a la mayoría de los lectores (no en vano, un cliché es un tropo que se ha usado demasiado). Cada género tiene sus propios tropos. Un tropo habitual de la literatura fantástica es que el elegido, el personaje que debe llevar a cabo la misión para salvar al mundo, es quien más dudas alberga sobre su condición de elegido, y en la mayoría de los casos asume su papel a regañadientes, creyendo no merecerlo, hasta que en cierto momento álgido de la trama logra hacer algo que le revela que sus dudas eran estúpidas: él es el elegido, no hay vuelta de hoja, a veces incluso por su propia humildad.

La novela negra también tiene sus tropos. En 1928, el autor de novela policiaca S. S. Van Dine enunció veinte reglas a las cuales debía ajustarse todo autor de novelas policiales que quisiera el respeto del lector. Estas reglas han sido reproducidas una y otra vez desde entonces. Una de ellas dice que el culpable del crimen siempre debe ser uno de los personajes principales, algo que todos los escritores aceptaron en un principio, pero, a medida que se iban

escribiendo más y más novelas, los autores del género, en su afán de sorprender a los lectores, fueron inclinándose por que el culpable fuese siempre el personaje que parecía más inocente. Esta táctica la usaría en muchas de sus novelas Agatha Christie, y con el tiempo se convertiría en un tropo del género. El efecto que se busca con ello es dejar al lector con la boca abierta, y generalmente se consigue. Sin embargo, los lectores más avezados en novela policiaca, aquellos cuyo principal interés es identificar al asesino antes de llegar al final de la novela, solo tienen que fijarse en el sospechoso menos probable para acertar de pleno.

Como decía, podemos inspirarnos en las tramas clichés y usar tropos narrativos al construir nuestras tramas, pero lo mejor es no abusar de ellos, y, si lo hacemos, darles un giro inesperado o incluso invertirlos.

Plazos de construcción

No obstante, a menos que adheridos a la idea germinal vengan también el argumento y parte de la trama, su construcción será un proceso lento. Dependiendo de la habilidad y la exigencia del escritor, puede llevar uno o dos meses. Es más, es muy probable que en el caso de los escritores profesionales, dicho proceso dure varios años. No temas, tiene su explicación. Cuando un escritor tropieza con una idea que le gusta, generalmente está ocupado con otro libro u otros proyectos y no tiene tiempo de ponerse con ella. Comienza entonces un proceso de lenta digestión, de elaboración ociosa, sobre todo si la idea nos seduce lo bastante. Es como estar incubando una enfermedad. A lo largo de días, meses o incluso años, mientras estamos con otras cosas, esa idea late por debajo de nuestros pensamientos como una especie de obsesión, y va tomando forma poco a poco, adquiriendo contornos, personajes y situaciones, como quien no quiere la cosa. Mientras seguimos inmersos en otros proyectos, nos llegan imágenes, escenas difusas que nos gustaría incluir en esa futura novela que ha invadido nuestra sangre como un virus. Es algo así como ver el tráiler de una película cuyo argumento apenas podemos intuir.

No obstante, en ocasiones el motivo por el que retrasamos el momento de enfrentarnos a una idea que nos gusta, de la cual estamos seguros de que puede surgir la que quizás sea nuestra

mejor novela, es porque sentimos que aún no estamos preparados para embarcarnos en ese proyecto. A mí me pasó con la idea de *El mapa del tiempo*. Entre que se me ocurrió y me senté a escribirla pasaron tres o cuatro años. Sentía que lo que podía salir de ahí era con diferencia mi proyecto más ambicioso, una novela mastodóntica, que iba a exigirme por primera vez una exhaustiva documentación, y prefería aparcarlo mientras me ocupaba en proyectos menores a la espera del momento ideal para escribirla, que en mi caso era una bonanza económica que me permitiera el poder dedicarme a ella en cuerpo y alma. Pero ese momento idílico no siempre llega, y uno empieza a ser consciente de que no puede retrasar su novela *ad infinitum*, así que un día cualquiera se levanta de la cama y comprende que ha llegado el momento de entrar a matar.

Capítulo 5

Esferas y poliedros

El cuento: la cenicienta de la literatura española

Durante los primeros diez años de mi trayectoria de escritor me dediqué exclusivamente al cuento. En ese periodo, gané más de cien certámenes del género y me creé un nombre como escritor de relatos. Por aquel entonces, oía decir a mis colegas cuentistas que el cuento era el género que más dificultad entrañaba. Pero, por otro lado, oía a la crítica preguntar a todo aquel que despuntaba con un libro de cuentos cuándo iba a enfrentarse a una novela. Como si solo midiéndose con la novela uno pudiera demostrar su valía como escritor. Como si Borges nunca hubiera existido. Sirvan estas dos visiones contrarias sobre el cuento para explicar el estado del género en nuestro país, lleno de buenos escritores de cuentos semidesconocidos para el gran público a los que la crítica ningunea a menos que no lo compaginen con la noble ocupación de novelistas.

Durante esa época, a mí me costaba explicar a qué me dedicaba. Cuando alguien se enteraba de que era escritor, solía preguntarme qué escribía, y se producía entonces una absurda conversación. «Cuentos», decía yo, a lo que el interlocutor de turno preguntaba, no sin cierta sorna: «¿Cuentos infantiles?». Yo aclaraba que no, que escribía cuentos para adultos. Había quien entonces me preguntaba si me refería a cuentos eróticos, o directamente pornográficos, a lo que yo volvía a responder que no, que escribía cuentos como los de Poe o Cortázar. Generalmente el otro no sabía quiénes eran, me observaba con cara de póquer, y ahí acababa la conversación. A veces, si me veía con ganas, trataba de explicar qué era un cuento, recurriendo a comparaciones peregrinas, como los capítulos de la serie *Alfred Hitchcock presenta*, pero casi siempre lo dejaba correr.

Estas conversaciones eran el pan nuestro de cada día. Y se deben

a la confusión que se produce en España, donde la palabra «cuento» se emplea tanto para designar el cuento infantil como el cuento que escribimos los escritores, el que a partir de Poe se denominó «cuento moderno» o «cuento literario». En los países anglosajones usan para diferenciarlos los vocablos *tale* y *short story*, y a todo el mundo le queda claro.

Pero esta confusión no es más que otra muestra del desinterés de nuestro país por el género del cuento. Desde hace ya décadas, las editoriales se muestran reacias a publicar libros de cuentos —exceptuando Páginas de Espuma, editorial especializada precisamente en este género, y alguna otra— porque incluso los libros de relatos de sus novelistas más insignes no venden ni una cuarta parte de lo que vende una novela. Los lectores de cuentos son una minoría, que por muy selecta que queramos suponerla para nuestro consuelo, sospecho que está integrada principalmente por otros escritores de cuentos. Debido a ello, aunque las editoriales acogiesen alegremente libros de cuentos en sus catálogos solo contentarían nuestras ansias de letra impresa, porque la mencionada minoría de lectores, si bien sustenta, por ejemplo, a los escritores estadounidenses de relatos, dada la superioridad numérica de su población con respecto a la española, no nos permitiría vivir de los derechos de nuestras obras. A eso hay que sumar la falta en nuestro país de una red de revistas que hospeden relatos. De existir, estas revistas no solo nos tranquilizarían el bolsillo y el ego, sino que nos supondrían un incentivo para seguir en la brecha, y convertirían el paso del cuento a la novela no en una cuestión de supervivencia, sino en una simple inquietud artística.

¿Por qué el cuento vende tan poco en España?, te preguntarás. Durante años, participé en muchas mesas redondas donde un grupo de cuentistas tratábamos de responder a esa pregunta, pero generalmente nunca encontrábamos una respuesta satisfactoria, o no solo una, ya que las causas se nos antojaban numerosas. Yo sostenía que el problema radica en que el grueso de los lectores de este país no está educado en el cuento. La mayoría ni siquiera tiene claro lo que es. Este desconocimiento lleva al lector a desconfiar del libro de cuentos, a considerarlo algo así como una excentricidad marginal o incluso un fraude, ya que no ofrece ninguna historia larga que rentabilice el dinero invertido. Últimamente se dice que la brevedad del cuento podría convertirlo en la lectura ideal de este siglo vertiginoso, pero creo que es precisamente esa brevedad la que acaba jugando en su contra, porque el lector de hoy necesita sumergirse en una historia extensa que pueda dejar abruptamente

cuando el metro llega a su destino o le entra sueño en la cama, no en una historia que deba leer de una sentada para que no pierda su intensidad.

Cortázar comparaba el interés que el cuento despierta en Latinoamérica, donde es un género maduro y muy leído, practicado por autores de altísimo nivel, con lo que ocurría en Francia, muy similar a lo que sucede en España. «En los cursos académicos —decía—, la novela es todopoderosa como tema y el cuento, un pequeño capítulo accesorio y secundario; sobre todo cuando hay novelistas que también escriben cuentos, los escritores y los críticos se sienten obligados a tratar el tema del cuento, pero nunca lo hacen con demasiado deseo ni demasiada buena voluntad. En América Latina, en cambio, el cuento ocupa una posición de primera fila.» Así las cosas, es fácil verse reflejado en el país vecino y envidiar a nuestros colegas latinoamericanos. Y es que escribir cuentos en España es una especie de militancia, una actividad a contracorriente, algo que se hace por amor al arte.

No obstante, en mi época de cuentista, cuando algún periodista —que reparaba en que había publicado cinco libros de cuentos y ninguna novela— me preguntaba el porqué de mi amor desmedido e incondicional por el género, yo siempre le respondía que más que un cuentista vocacional, me consideraba un cuentista circunstancial. Y le explicaba que desde que decidí convertirme en escritor tuve claro que la escritura debía ser mi única fuente de ingresos. No me veía teniendo otro trabajo cualquiera, llegando a casa tarde y robándole horas al sueño para escribir, no solo porque me considero demasiado vago para cualquier sobreesfuerzo, sino porque se me antojaba difícil poder planear una carrera de escritor con la cabeza en otros asuntos, escribiendo, como quien dice, a salto de mata. Hay muchos escritores que pueden hacerlo, incluso algunos que necesitan el equilibrio que les proporciona un trabajo lo más diferente posible de su ocupación creativa. Pero yo no. Yo nunca he sabido batallar en varios frentes. Así que mi pluma debía pagar las facturas, y los certámenes de cuento me permitían hacerlo porque eran uno de los modos más eficaces de rentabilizar casi enseguida la escritura. No podía invertir un año o más en escribir una novela mientras no tuviera lo suficiente ahorrado como para poder aguantar ese tiempo sin ingresos.

Pero aunque lo viera como la perfecta herramienta de supervivencia, no significaba que el género no me gustara. De hecho me gusta, y mucho, por varias razones. Especialmente por su compleja y precisa estructura, que lo asemeja a la maquinaria de un reloj, en la que cada pieza cumple una función. Construir un cuento es una labor digna de un artificiero, pues el más mínimo fallo puede hacer que te estalle en la cara. Horacio Quiroga lo dijo de un modo más bello: «El cuento es como una flecha disparada a un blanco que el más leve roce de las alas de una mariposa puede desviar de su objetivo». Pero lo que más me gusta del cuento es que existe un puñado de normas para evitar esos errores fatales, que resultan mucho más ostensibles que en otros géneros como la novela o la poesía.

El primero en establecer dichas normas fue Edgar Allan Poe, considerado el padre del cuento literario. Evidentemente, los cuentos existían antes de Poe (ahí estaban Boccacio, Chaucer, Perrault, Hoffmann…), pero nadie había teorizado sobre su construcción hasta que el autor de Boston escribió *Filosofía de la composición*, un ensayo donde atesoraba el puñado de reglas que él seguía para izar sus cuentos, entre las cuales la principal era no empezar a escribirlos sin planificarlos previamente o, al menos, sin conocer su final, el punto al que tenemos que dirigirnos. Como puedes deducir, Poe estaba absolutamente en contra de la «creación espontánea», y no se cortaba a la hora de expresar su parecer sobre quienes se entregaban a ella, cual práctica pagana: «La mayoría de los escritores se sientan a escribir sin un designio fijo, confiándose a la inspiración del momento; no hay que sorprenderse, por tanto, si la mayoría de los libros carecen de valor. La pluma jamás debería rozar el papel hasta que al menos un propósito general hubiera sido establecido».

Basándose en ese ensayo y en el estudio de sus relatos y de otros cuentistas anteriores, los estudiosos confeccionaron un conjunto de normas que debía respetar todo aquel que quisiera escribir un buen cuento. Dichas normas no son oficiales, naturalmente. Solo son sugerencias, por decirlo así, que pueden evitar errores de construcción. Pero no es necesario conocerlas para escribir cuentos, de igual modo que también pueden infringirse sin que por ello el cuento resultante sea malo. Aunque cuanto más nos ajustemos a estas normas, más aumentarán nuestras probabilidades de éxito. Cortázar también expresó su parecer sobre esto, al señalar que

«nadie puede pretender que los cuentos solo deban escribirse si conoces sus leyes. En primer lugar, porque no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquellos solo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades». En otras palabras, las reglas surgieron *a posteriori*, tras años de ensayo y error por parte de quienes empezaron a escribir relatos.

Estas normas se estudian en los talleres de escritura y aparecen desglosadas en manuales como este, pero cualquiera puede deducirlas por sí solo atendiendo a cómo están construidos los cuentos que les gustan. Como he dicho en el prólogo, en España los talleres literarios son algo muy reciente. Ya existían algunos talleres en Madrid y Barcelona en los años ochenta, la mayoría de ellos impartidos por exiliados latinoamericanos, pero no fue hasta los noventa cuando empezaron a surgir las primeras escuelas. De todos modos, los talleres literarios aún estaban lejos de convertirse en algo habitual, y la mayoría de los escritores que llevamos ya varias décadas activos no tuvimos la posibilidad de asistir a uno. Fuimos autodidactas, aprendimos analizando los cuentos que nos gustaban y leyendo las poéticas y decálogos de otros escritores.

Cuento versus novela

Pero ¿cuáles son estas normas no oficiales que nos permiten escribir buenos cuentos? Veámoslas comparándolas con las de la novela, para que podamos apreciar las diferencias que existen entre ambos géneros, lo que nos resultará muy útil a la hora de tramar nuestra historia.

Lo primero que debemos saber es que un cuento trata un único asunto. Si bien la novela suele contar con una trama principal y una o más tramas secundarias o subtramas, que se relacionan o no entre sí, el cuento debe centrarse en un solo suceso, que generalmente empieza y acaba, y se muestra reducido a lo esencial, cepillado de pormenores anecdóticos. Conviene que sea así porque, si tratamos varios temas, no solo nos resultará imposible profundizar en ellos, dadas las escasas dimensiones del cuento, sino que dispersaremos la

atención del lector. Con un poco de manga ancha, podríamos admitir dos temas, siempre que el segundo actúe como contrapunto del primero, que se relacione con él, que el desenlace de uno modifique la conclusión del otro. De lo contrario, es mejor manejar solo uno para no atentar contra la cohesión del cuento, uno de sus rasgos principales.

Esto es de suma importancia porque el cuento debe transmitir un efecto unitario. El lector tiene que sentir que todas sus piezas aportan algo al fluir de la historia, que todos sus elementos reman en la misma dirección, hacia el mismo destino: ese final que ya hemos ideado de antemano. En otras palabras: si el protagonista de nuestra historia se compra un perro en la página cinco, este debe salvarle la vida antes del final para ganarse su inclusión en el cuento. De lo contrario, habría que sacrificarlo.

Poe llamó a esto unidad de impresión, y Cortázar «esfericidad». «Alguna vez he comparado el cuento con la noción de la esfera —dijo el escritor argentino—, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central. Esa maravilla de perfección que es la esfera como figura geométrica es una imagen que me viene también cuando pienso en un cuento que me parece perfectamente logrado. Una novela no me dará jamás la idea de una esfera; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura. En cambio el cuento tiende por autodefinición a la esfericidad, a cerrarse sobre sí mismo de una manera fatal.»

Pero este principio de economía de elementos no solo se aplica a los elementos de la trama, sino también a los recursos narrativos que usamos a la hora de escribirla. Las descripciones, por ejemplo. ¿Conviene que el cuento abunde en descripciones? Pues no. El cuento ha de contener solo descripciones imprescindibles para la acción, apenas cuatro pinceladas para crear los escenarios y que no parezca que los personajes flotan en la nada primigenia, antes de que Dios hubiera empezado a decorar el universo.

En este sentido, la novela es mucho más flexible. Su mayor extensión hace que un detalle accesorio nos pase más desapercibido. Como lectores podemos incluso perdonarlos porque no arruinan el conjunto, ya que las partes de la novela, al contrario que las del cuento, no tienen que estar en constante tensión. Si atravesamos un pasaje o capítulo que no aporta nada a la trama de la novela, podremos disfrutarlo o cruzarlo como quien atraviesa una ciénaga, pero lo haremos con paciencia, a la espera de que la

historia vuelva a su cauce principal. De algún modo, el lector intuye que una novela puede permitirse desvíos en su trama, que el autor ha decidido incluir por diversos motivos, distintos a los narrativos: con el objeto de dotar de más atmósfera a su novela, de regalarnos su visión sobre algo, de ofrecer respiraderos a la trama principal, o simplemente por puro capricho. Sea por lo que sea, su inclusión es más fácil de disculpar para el lector, que puede llegar a disfrutar de una novela aunque matice que la subtrama de tal o cual personaje no le ha interesado tanto. Sin embargo, en el cuento se vende demasiado caro el metro cuadrado como para malgastarlo en algo que no forme parte de la historia. Todo lo que suponga su ampliación y no tenga que ver directamente con el suceso central, contribuiría a diluirlo u oscurecerlo.

Y ya que estamos, ¿cuántas páginas debe tener un cuento? Reconozco que es una pregunta que nunca he sabido responder cuando mis alumnos me la hacen. Nadie te pregunta nunca cuántas paginas tiene que tener una novela, se da por hecho que las necesarias para contar la historia. Pues lo mismo le pasa al cuento. Porque aunque la diferencia más visible entre ambos es el número de páginas, en realidad, yo creo que lo que verdaderamente los distingue es su osamenta. Los esqueletos de una y otro son diferentes. El cuento se sostiene sobre un esqueleto más compacto, mientras que la novela lo hace sobre uno más ramificado, y, como ya he dicho, el lector aceptará esa ramificación siempre que entre dentro de unos límites.

Y llegamos al punto clave, al conflicto, al que ya he aludido antes de pasada. Porque una historia tiene que estar alumbrada por un conflicto, debe siempre plantear y resolver un problema. Una historia donde todo se reduce al planteamiento de la misma idea, donde no hay una fuerza contraria que impida el objetivo del protagonista, no tendrá progresión dramática, y por tanto no atrapará al lector. Una historia tiene que ser lo más parecida posible a una carrera de obstáculos, y esto es válido tanto para el cuento como para la novela, aunque en esta no se aprecie con tanta nitidez como en el cuento, ya que su estructura se muestra oscurecida por las subtramas que la van cruzando, por los conflictos secundarios supeditados al principal.

Otra de las diferencias entre cuento y novela es la importancia del principio y del final. Aunque también en la novela, naturalmente, debemos empezar atrapando al lector, y rematar la historia con un final a la altura de las expectativas creadas, creo que su parte más importante es el nudo, donde invertimos casi todo el

tiempo de lectura. En una novela policiaca, como ya he adelantado, el final puede decepcionar, pero uno puede aceptarlo sin quejarse demasiado si ha disfrutado del nudo. En el cuento, por el contrario, yo diría que el nudo es la parte menos importante. Es la manera de llegar del planteamiento al final, que son las partes que realmente importan.

Por eso ya advertía Poe que no hay que empezar nunca un cuento si no sabemos el final, porque hasta que no tengamos su final, no podemos afirmar que tenemos el cuento. Borges también opinaba igual. Decía que siempre conocía el principio y el final de sus cuentos, pero que lo que sucede entre uno y otro tenía que descubrirlo o, en el peor de los casos, inventarlo. Y es cierto: sin final no hay cuento. La mayoría podemos inventar principios resultones, impactantes y llenos de promesas, de esos que hechizan al lector desde la primera línea, pero lo difícil es inventar los finales. Yo tengo una carpeta llena de principios que nunca se convirtieron en cuento porque no llegué a encontrarles un desenlace digno. Y de los cuentos que he publicado me parece que a un buen puñado conseguí darles el final que les correspondía por derecho, el único posible, pero sospecho que a otros, no. Creo que algunos podrían tener un final mejorable, aunque en su momento no lo supe encontrar. Aun así, no debemos rendirnos y seguir persiguiéndolo, porque cada principio tiene un final que lleva su nombre, ese que lo hará cerrarse sobre sí mismo como la esfera de Cortázar.

No hay nada peor que acabar un cuento y que luego alguien te sugiera un final mucho mejor. Y hablo con conocimiento de causa, pues justo eso me sucedió hace ya muchos años, cuando acudí como invitado a un taller literario. No suelo leer cuentos inéditos, pero esa tarde les leí a los alumnos uno que acababa de terminar. No es que estuviera muy satisfecho del final que le había dado, pero cuando, tras su lectura, uno de los alumnos me dijo, con lo que presupongo una total inocencia, que pensaba que iba a acabar de otra manera, y esa manera cerraba el cuento de un modo mucho más acertado, comprendí que tenía que cambiárselo. Cosa que hice, para mi vergüenza, unos días después.

También debemos distinguir entre el final del cuento y el final de la historia, que no siempre coinciden. Veámoslo con un ejemplo de mi propia cosecha. «Reflejos», uno de mis primeros cuentos, narra la historia de un hombre que, sin darse cuenta, intercambia su reflejo con el de una desconocida al cruzarse durante una fiesta. Lo descubre a la mañana siguiente cuando, tras levantarse de la cama, se mira en el espejo del baño y, en vez de encontrarse con su cara

resacosa, descubre la de una mujer. Se inicia así una extraña relación a través del cristal que, una vez superado el estupor y el miedo, desembocará en una historia de amor. El cuento acaba cuando la dueña del reflejo robado se planta en casa del protagonista para recuperarlo. Lo que para él ha sido un idilio, para la desconocida ha sido una experiencia terrorífica. Tras el intercambio de reflejos, recurriendo a la estrategia de volver a cruzarse, la mujer sale de su vida, dejando a nuestro protagonista enamorado de un reflejo cuya dueña no le corresponde. Ese sería el final del cuento, pero no de la historia, ya que esa misma noche, tras ahogar sus penas en un bar, el protagonista regresa a casa cabizbajo, y entonces un coche que circula por la calle lo ilumina con sus faros y proyecta su sombra sobre un muro. Pero es una sombra de mujer. La desconocida se llevó su reflejo, sí, pero no se dio cuenta de que al hacerlo confundieron sus sombras, por lo que cuando repare en ello, volverá a recuperarla. Es decir, el protagonista tendrá otra oportunidad de verla. La historia, por tanto, continúa, pero lo que pase después ya no forma parte del cuento.

Y si usamos la jerga técnica, podemos decir que el clímax, que es el punto álgido del cuento, sería la escena en la que ella llega y se lleva su reflejo. Pero como el cuento sigue, diremos que acaba en anticlímax, que es donde se encuentra la verdadera vuelta de tuerca. El final en anticlímax coloca el cierre después del desenlace, y aunque podemos encontrarlo en algunos cuentos, es más propio de las novelas. Mientras el cuento tolera más un final impactante y abrupto, casi todas las novelas acaban con un capítulo final o epílogo donde el narrador recapitula o reflexiona sobre lo sucedido, cierra alguna historia secundaria o, en muchos casos, revela algún dato clave para entender el final o incluso darle la vuelta, con un último giro inesperado.

¡Sorpresa!

Como habrás deducido, yo tengo cierta preferencia por las historias con desenlace sorpresa, como las que practicaron Poe o Cortázar, entre otros muchos escritores. Me gusta engañar al lector, y que me engañen. Creo que es uno de los placeres más atractivos que podemos experimentar al enfrentar una ficción, ya sea un cuento,

una novela, una película o una serie. Hasta la aburrida anécdota de un amigo borracho nos producirá deleite si nos sorprende su final. En realidad, es el mecanismo de los chistes.

Pero al escribir cuentos con finales sorpresa hay que tener en cuenta algo crucial: por mucho que queramos dejar al lector con la boca abierta, la sorpresa final no puede resultar gratuita. No nos la podemos sacar de la manga. En otras palabras: tenemos que «anunciarla». El lector debería ser capaz de deducirla basándose en las pruebas que hemos escondido a lo largo de la historia. «Pero ¿cómo no me he dado cuenta?», tendría que exclamar, sintiendo que el autor lo ha engañado sin hacer trampas, que es un embaucador honesto.

Construir un cuento con giro final es algo verdaderamente difícil, porque si el lector es lo suficientemente avezado y lo lee sabiendo que hasta el objeto más insignificante debe tener una función en el cuento, es muy posible que acabe arruinándose a sí mismo la sorpresa que con tanto cuidado ha preparado el autor. Muchos de mis lectores, que ya saben de qué pie cojeo, más que leer, olisquean mis cuentos como sabuesos en busca de pistas, de esos detalles que están ahí únicamente porque son necesarios para el final, lo cual me obliga a hacer verdaderos malabarismos con la trama.

Agatha Christie, otra gran aficionada a los finales sorpresa, se quejaba del mismo problema, y al escribir sus novelas se veía obligada a afinar el ingenio para engañar a sus cada vez más resabiados lectores. Suele ponerse de ejemplo de ese ingenio la escena de una de sus novelas en la que un carnicero se acerca al calendario para consultar la fecha. Todo apunta a que hay una pista fundamental relacionada con las fechas y las horas, pero en realidad la pista es que el carnicero es corto de vista. Con este tipo de tretas lograba la autora abrirles la boca a sus lectores, por muy listillos que fueran, que caían rendidos ante los ligeros puzles mentales que suponían sus novelas, mucho más ingeniosas que verosímiles.

En cuanto a los finales, existen básicamente dos tipos: el final cerrado y el final abierto. Los primeros solucionan el conflicto planteado en el cuento, para bien o para mal, y atan todos los cabos sueltos. El lector no tendrá más opción que aceptar que la historia concluye del modo en que el autor ha decidido. Los finales sorpresa entrarían dentro de esta categoría. Otro tipo de final que también podemos incluir aquí es el final circular, en el que la historia acaba como comienza. No ha de ser literal, puede tener ligeras variantes, pero deja claro que la historia volverá a repetirse. Es habitual

recurrir al final circular cuando uno, por muchas vueltas que le da, no sabe cómo terminar el cuento, ya que es bastante efectivo y suelen dejar una sonrisa en el lector, que ignora su condición de final comodín.

Por el contrario, los finales abiertos no resuelven la historia, nos escatiman su desenlace. Pueden acabar sin ningún tipo de final u ofrecer al lector uno o más desenlaces posibles, para que se construya su propio final con las pistas que ha ido recogiendo a lo largo del cuento, basándose en el carácter del personaje o el rumbo de la trama.

El personaje

Pero quizás la diferencia más notoria entre cuento y novela sea la importancia que cada género concede al personaje. En el cuento, el personaje es un mero agente de la acción, la peripecia es la verdadera protagonista. Por eso conviene tirar de estereotipos, de personajes que no haya que presentar al lector, ya que no vamos precisamente sobrados de espacio. Recordemos a los personajes de los cuentos tradicionales, que no eran personas con identidad propia, sino meros soportes para ejemplificar los vicios y las virtudes humanas. Debido a la mencionada falta de espacio, tampoco pueden evolucionar. Lo habitual es que veamos al personaje en una situación crítica, un momento especialmente significativo que trastocará su cotidianidad, debido a lo cual cambiará su percepción del mundo. James Joyce lo denominaba «epifanía». En resumen: los personajes de los cuentos no se presentan, actúan.

En la novela, en cambio, ocurre justo lo contrario. De todos sus elementos, me atrevería a decir que los personajes son el más importante, ya que son con lo que el lector se queda. El autor tiene muchas páginas para dibujarlo en toda su complejidad y hacerlo evolucionar ante sus ojos. La novela básicamente cuenta la historia de ese cambio notable. De esto hay ejemplos a montones. La serie de novelas de *Harry Potter* o *Canción de hielo y fuego* podrán ser todo lo emocionantes que uno quiera, pero si nos cautivan más allá de la curiosidad que pueden despertarnos los vaivenes de su historia, es por la simpatía que sentimos hacia los personajes. Todos tenemos nuestros favoritos del amplio elenco.

Este poder de fascinación que el personaje ejerce sobre el lector se aprecia con claridad en el éxito de las numerosas series protagonizadas por inspectores que copan actualmente las librerías. Casi se diría que lo que menos importa en estas novelas es el caso en el que el protagonista tiene que enfangarse. Lo que el lector quiere es saber de él, de los problemas cotidianos que lo abruman, de su relación con su exmujer, con su familia, con sus vecinos o con los miembros de su pintoresco equipo. Y es que si el personaje puede evolucionar en una novela, en las series policiacas aún tiene más páginas para hacerlo. Puede evolucionar *ad infinitum*. Y, por supuesto, la novela es el hábitat natural de los personajes secundarios, que no tienen cabida en los cuentos. Pero estos no deben ejercer una función florero, sino la de dinamizar la trama e incluso tener su propia subtrama. Algunos se vuelven tan carismáticos que acaban robándole el protagonismo al personaje principal.

En definitiva, un buen personaje puede acrecentar nuestro interés por una historia, o hasta redimirla de su mediocridad. ¿Qué sería de la serie *Millennium* sin Lisbeth Salander? Ahora piensa en los personajes literarios que te gustan, y comprueba cuántos hay que pertenezcan a cuentos. ¿Has oído decir a alguien que su personaje favorito es Gregorio Samsa? Pues eso.

El esprint versus la maratón

Podríamos resumir todo lo anterior diciendo que la novela se construye con el mismo patrón que hoy se construyen las temporadas de las series de televisión: unos primeros episodios de presentación de los personajes y colocación de las piezas en el tablero, un tramo en la que la historia avanza impulsada por el conflicto, y en el que las subtramas dan descanso de la trama principal, y un final impactante en el que se atan todos los cabos. Mientras que el cuento, por su parte, se asemejaría más a las series de antes, compuestas por un rosario de episodios autoconclusivos que no permiten los arcos argumentales, solo la peripecia puntual, imposibilitando que sus autores pudieran lidiar con las consecuencias de los actos de los personajes, que parecían resetearse con cada capítulo.

Creo que tras este rápido repaso te habrás hecho una idea sobre

las principales diferencias entre el cuento y la novela, lo cual te será muy útil a la hora de desarrollar tu idea, pues enseguida podrás percatarte de si de ella puede brotar uno u otra, y una vez que lo intuyas, construir la trama siguiendo las características del género en cuestión. Descubrirás que hay ideas que, si bien nos pueden valer para un cuento, no se sostendrían en una novela. Sobre todo esas ideas simbólicas que dejan al lector pensando, que acaban en finales más líricos que racionales, y que en la novela nos veríamos obligados a racionalizar.

Ahora que llevo unos diez años ejerciendo solo de novelista, recuerdo los comentarios de mis colegas cuentistas sobre el desafío que suponía el cuento, y de la pericia técnica que exigía en comparación con la novela, y no sé qué pensar. Ya no tengo tan claro la dificultad del cuento sobre la novela. En mi época de cuentista yo también me adhería a esos comentarios, que dejaban traslucir un cierto desdén hacia la novela, pero creo que la novela que tenía en mente era de esas novelas que parecen hechas acumulando materiales de derribo, engordadas con subtramas peregrinas y sin la cohesión que exige el cuento. Pero si, como hemos visto, una novela puede tolerar algunos errores que arruinarían el cuento, si uno aspira a escribir una novela coherente, diseñada con el mismo cuidado con que se planifica un cuento, veremos que nos hará falta la misma habilidad para su arquitectura. Será una labor, en definitiva, igual de compleja. Además, si bien es cierto que el cuento tiene un ritmo más intenso que la novela y requiere de cierta pericia para la resolución ingeniosa, la novela exige por otro lado una disciplina mayor, ya que durante el año y medio o más que dura su escritura no podemos desfallecer. Necesitamos, en definitiva, de una fe en nuestro proyecto muchísimo mayor, ya que durante el tiempo de escritura muchos serán los raptos de depresión que sufriremos, en los que creeremos que estamos perdiendo el tiempo con lo que estamos escribiendo y nos plantearemos tirarlo todo a la papelera. El tiempo que tenemos para cultivar dudas e inseguridades es infinitamente superior a la docena de días que tardamos en escribir un relato, que si es malo solo nos habrá hecho perder un par de semanas. Con la novela, evidentemente, no ocurre así. Una novela te desgasta. Nos exige energía, voluntad férrea, y sobre todo, optimismo.

Yo envidio a los escritores que admiten que se divierten escribiendo, que lo disfrutan. Yo no lo hago, o no siempre. Y sé que muchos de mis colegas tampoco. Generalmente uno empieza una novela lleno de ilusión. «Hoy he empezado una nueva novela, y

estoy muy ilusionado», anuncia a sus amigos, a la familia, a sus *followers*. Pero a medida que los meses de escritura se van acumulando, lo que quiere es acabarla. «A ver cuándo acabo ya la maldita novela», dice a su gato, único testigo de su solitario trabajo.

Capítulo 6

La piedra estelar y el témpano de hielo

Pasión por las vueltas de tuerca

Como ha quedado claro en el capítulo anterior, siento debilidad por las historias «esféricas», por usar el símil cortazariano, y durante los casi diez años que anduve escribiendo cuentos me esforcé en crear pequeños mecanismos de relojería con final sorpresa, tratando de hacerlos lo más perfectos posible siguiendo estas normas.

Mi pasión por este tipo de historias prendió en mí siendo un zagal. Antes he citado la mítica serie *Alfred Hitchcock presenta*, que se emitía los lunes en la primera cadena a mediados de los ochenta, un auténtico bombardeo de pequeñas historias cuya ejecución y desenlace me dejaban estupefacto. Recuerdo especialmente el episodio «¡Bang! Estás muerto», en el que un chico le robaba la pistola a su tío y, creyendo que era de juguete, salía a la calle a disparar a los vecinos, o el mítico «Angustia», en el que un hombre paralizado por un accidente de tráfico es dado por muerto y llevado a la morgue, o «El gato de la señorita Paisley», que narraba la venganza de una anciana contra su vecino por haber matado a su gato.

Pero aún conservo en el desván de la memoria un recuerdo anterior que ilustra mi fascinación por los finales redondos, esos finales que cierran la historia sobre sí misma como no podría hacerlo ningún otro. Me estoy refiriendo al final de la película *El increíble hombre menguante*, basada en la novela homónima de Richard Matheson, que, aunque en aquel momento no lo sabía, se convertiría en uno de mis autores favoritos. Según la Wikipedia fue emitida, dentro del programa *Mis terrores favoritos*, el 5 de abril de 1982, por lo que yo contaba con trece primaveras y una mente sin forma, como plastilina dúctil donde cualquier vivencia fascinante

podía dejar una marca. No recuerdo ninguna otra película del catálogo, por lo que sospecho que mis padres no me dejaban verlas. Sin embargo, con *El increíble hombre menguante* levantaron la veda, quizás porque consideraron que no era de terror, aunque el inmenso pavor que me produjo su historia aún no ha sido superado por ninguna otra. Y es que durante meses tuve miedo a encoger, como le sucedía al personaje, por ridículo que suene. Comprobaba que seguía sin pisarme el dobladillo de los pantalones, que las camisas no me quedaban grandes, que seguía siendo más alto que mi hermano… Durante unos cuantos meses angustiosos, encoger entraba dentro de lo posible.

Recuerdo que en cierto momento, cuando el protagonista piensa que ha logrado detener su reducción gracias a un medicamento, entablaba una relación sentimental con una mujer enana, varios centímetros más baja que él. Unas cuantas escenas después, volvían a citarse y, al abrazarse, el protagonista descubría que ahora ella era más alta que él. Nunca he sentido tanto miedo ante una escena, por muchas víctimas que Jason o Michael Myers destriparan. Pero sobre todo recuerdo lo maravilloso que me pareció el final de la película, tan efectivo y poético, el único que podía tener, cuando tras la lucha a muerte contra una araña, el protagonista se acerca a la celosía que antes no podía atravesar para descubrir con asombro que ahora sí puede, porque ha seguido menguando mientras luchaba por su vida. Y aquella voz en *off* reflexionando, mientras se van sucediendo planos de galaxias: «Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en la Nada. Desapareció el miedo y se convirtió en aceptación. Toda la majestuosa grandeza de la Creación debía tener un significado, ¡y yo, el más pequeño entre los pequeños, también tenía un significado! Para Dios el cero no existe. Yo sigo existiendo».

Pero lo que realmente recuerdo fueron dos historias posteriores. La primera fue un episodio de la mítica serie de Rod Serling *The Twilight Zone*, traducida en nuestro país como *Más allá de los límites de la realidad*. Yo debía rondar los dieciséis o diecisiete años cuando alquilé en el videoclub un par de cintas que recopilaban varios episodios, entre ellos uno protagonizado por un jovencísimo Bruce Willis llamado «El día de la ruptura». El personaje de Willis telefoneaba a su propia casa por error desde un bar y descubría estupefacto que también estaba allí.

Pero el que realmente me marcó por su perfección —quizás porque el final del episodio de Willis era más simbólico que impactante— fue un episodio titulado «Juego de palabras», dirigido

por Wes Craven y escrito por Rockne S. O'Bannon. Empieza con Bill, el protagonista, despertándose por la mañana tras haberse quedado dormido en el salón mientras intentaba memorizar los nombres de los setenta y siete nuevos productos de la empresa médica para la que trabaja. Sus nombres son tan complicados que tiene que seguir estudiando el catálogo mientras se afeita. Durante el desayuno con su mujer y su hijo, y durante el transcurso de su mañana laboral, empieza a percatarse de que los que le rodean usan las palabras de siempre con significados diferentes: su vecino le dice que su perra es una «enciclopedia», un compañero de trabajo le dice que ellos tienen algo que los jóvenes recién llegados a la empresa no tienen: «mahonesa», su jefe le comenta que ese día es su «tapete» de bodas… Cuando, terriblemente confuso, Bill vuelve a casa, su mujer le dice que su hijo está enfermo y no ha tocado el «dinosaurio». De regreso al trabajo, a nuestro protagonista cada vez le costará más entender a quienes lo rodean, que se dirigen a él usando un batiburrillo de palabras sin ton ni son, por lo que, lleno de espanto, acabará huyendo de la oficina. En casa, encuentra a su mujer muy alarmada porque su hijo arde de fiebre. Obligados a comunicarse casi con gestos, ya que no logran entenderse, ambos lo llevan al hospital, donde los médicos lo atienden. Finalmente al niño le baja la fiebre y pueden volver a casa, aliviados y agradecidos. Pero Bill sigue sin entender el parloteo inconexo de su mujer, como tampoco ha entendido a los médicos en el hospital. Es hermosa la escena en la que, cenando junto a su mujer mientras su hijo duerme a salvo en su cama, ambos se cogen de la mano y se miran con afecto. Es lo único que pueden hacer, pues las palabras ya no les sirven para comunicarse. El episodio acaba con Bill entrando en el dormitorio de su hijo para arroparlo. Antes de salir, coge su cartilla escolar y observa el dibujo de un perro. «Miércoles», dice la palabra que hay escrita debajo. Bill suspira. Con una sonrisa de aceptación comprende que, para el resto del mundo, es él quien está usando las palabras de modo equivocado, así que debe aprender a leer de nuevo si no quiere seguir sintiéndose un extraño en su familiar realidad de siempre.

No es extraño que aquella serie y la de *Alfred Hitchcock presenta*, de apenas media hora, sembraran en mí la semilla de mi futura fascinación por el cuento, pues, aunque entonces no lo sabía, ambas adaptaban relatos de los escritores más conocidos de Estados Unidos, como Ray Bradbury, Richard Matheson, Harlan Ellison o hasta Stephen King, autores a los que leería con devoción unos años después.

La otra historia que me hechizó fue un cuento que nos leyó mi profesora de literatura por aquella misma época. Siempre digo que tras cada escritor hay una profesora de literatura, una frase que puede antojarse más bonita que verdadera, porque realmente no es algo que haya podido comprobar, pero me gusta repetirla porque en mi caso fue absolutamente cierto. Tuve varios profesores de esa materia en el instituto, pero solo ella transmitía auténtica pasión por la literatura. Recuerdo que en sus clases de los viernes, la última de la larga semana, cuando terminaba de explicar la lección correspondiente, nos anunciaba: «Ahora voy a leeros un cuento, porque la literatura es eso, leer». Y luego nos daba permiso para que el que quisiera se fuera al patio o a la cafetería, lo cual producía la predecible desbandada. Solo nos quedábamos cuatro o cinco, que formábamos un corro a su alrededor, en una escena al más puro estilo John Keating. No sé si el resto del profesorado estaba o no al corriente, pero cuando la recuerdo leyéndonos con su voz extremeña tan distinta a nuestro acento del sur, sentada en el pico de la mesa, tratando de contagiarnos su entusiasmo por los cuentos que le gustaban, no puedo evitar sentir una gran afinidad con ella. Mientras el programa oficial rebosaba de obras de Delibes, Baroja, Cela y demás clásicos de nuestras letras, que a esas edades solo podían producirnos espanto, ella volvía la literatura algo divertido y emocionante leyéndonos cuentos de García Márquez, de Boris Vian, de Cortázar, o de algunos de sus autores de ciencia ficción favoritos.

Precisamente fue el cuento de uno de estos autores el que más me fascinó, grabándose para siempre en mi memoria; tanto es así que mucho tiempo después, a pesar de no recordar el nombre del escritor ni el título, conseguí averiguar cuál era e incluso comprarme el volumen donde estaba publicado. Hablo de «El pusher», de John Varley, que ganó los premios Hugo y Locus al mejor relato corto.

El cuento está protagonizado por Ian Haise, a quien nada más comenzar lo vemos rondar un parque infantil en busca de una niña, por lo que pensamos que se trata de un pedófilo. En un lugar apartado, establece contacto con Radiante Estrella Brillante Smith, de once años, pero, para nuestra sorpresa, lo único que hace es contarle una historia protagonizada por un príncipe y una princesa que viven mil aventuras en un mundo poblado de castillos encantados, caballos voladores y criaturas diabólicas. Pero tiene un final triste: la princesa muere, aunque su esencia queda recogida en una Piedra Estelar, que Haise le entrega a la niña para que la custodie a la espera de que el príncipe aparezca para entregársela.

Tras eso, Haise se marcha. Luego descubrimos que la piedra, ovalada y de color rubí, es un plasmoide, una especie de residuo de energía que se adhiere a los propulsores de las naves, y que los *pusher* como Haise tienen que raspar. Ese es su trabajo, que lo obliga a embarcar en cargueros espaciales que viajan desde la Tierra a otras colonias de la galaxia. Al viajar a la velocidad de la luz, cada vez que Haise regresa a la Tierra han transcurrido veinticinco años. Cuando vuelve de su última travesía, se cita con Radiante Estrella, que ahora es una mujer de cuarenta años. Intrigada, ella le pregunta por qué le contó aquella historia y le entregó las raspaduras de un motor diciéndole que era una piedra que contenía el alma de una princesa. «Lo único que pretendía con mi juego es que te acordaras de mí —le responde Haise—. Quería tener a alguien de mi edad con quien poder hablar al llegar a la Tierra.» La mujer comprende entonces que lo que él quería era establecer un vínculo con ella, algo que se mantuviera inalterable mientras todo lo que conocía cambiaba con los años. Amablemente, lo invita a vivir con ella y su familia, compuesta de un marido y cinco hijos. Los tiempos cambian, piensa Haise. Y termina preguntando con interés: «¿Alguna niña?».

Pese a mi corta edad y escasa experiencia lectora, el cuento se me antojó una pieza perfecta y, junto con el mencionado episodio «Juego de palabras», acabó de despertar en mí el deseo de inventar historias como esas, que produjeran en el lector la misma impresión de admirada sorpresa que habían provocado en mí.

Cortázar y Chéjov: dos maneras de abordar los cuentos

Pero el cuento esférico no es el único modelo de cuento que existe. Unos años después de Poe apareció Anton Chéjov, y prácticamente contradijo a Poe en todo. El autor ruso decía que había que huir del cuento de estructura cerrada con un conflicto que se resolviera mediante un final sorpresivo, y abogaba por historias carentes de sucesos relevantes, casi de trama, que parecían empezar en cualquier punto y acabar en cualquier otro, dejando al lector cavilando sobre el significado de lo contado. No en vano, Chéjov recomendaba, una vez escrito el cuento, amputarles el principio y el final.

Hemingway, uno de los muchos escritores que seguirían esta

corriente, sintetizó este proceso de transformación del cuento con su teoría del iceberg. «Yo trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo —decía— que conserva tres cuartas partes debajo del agua, por cada parte que se ve.» Pero aclaraba que, aunque no se vieran, el autor debía conocer esas partes de su historia, porque si un escritor omitía algo porque no lo conocía, entonces habría un hueco en el relato. Era un método que reflejaba la realidad, donde en la mayoría de los casos, de las personas y sucesos que nos rodean, solo conocemos lo que vemos, la punta que asoma fuera del agua, mientras sus complejidades y claroscuros permanecen sumergidos. Entre otros muchos, este método lo siguieron escritores como Tobias Wolf, Katherine Mansfield o Raymond Carver.

Detengámonos en este último, cuyos cuentos suelen tomarse como ejemplo de este modelo de relato. Antes de que un cáncer de pulmón se lo llevara a los cincuenta años, Carver tuvo tiempo de publicar dos colecciones de cuentos que lo hicieron famoso: *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981) y *Catedral* (1983). Algunos años después de su muerte, *The New York Times Magazine* reveló que Gordon Lish, su editor, había podado e incluso modificado los finales de la gran mayoría de sus cuentos, y ahora muchos lectores lo consideran el verdadero creador del «estilo carveriano». Sea como fuere, son cuentos despojados de los artificios propios de la ficción, de la sobreexposición dramática, y que con una escritura tan depurada estilísticamente que podríamos considerar casi minimalista narran historias cotidianas protagonizadas por un elenco de personajes mediocres, sin el menor vislumbre de heroísmo, arrastrados en la riada de la vida. Pero como ya he adelantado, lo importante de sus historias era lo que no se veía, la parte sumergida del iceberg.

Dos por uno

Dicho de otro modo, este tipo de relato cuenta dos historias por el precio de una. Son como Kinder Sorpresa: bajo el caparazón de chocolate, que sería la superficie narrativa, se esconde un secreto, la verdadera historia que el autor quiere contar. Tomemos «Conservación», uno de los cuentos más famosos de Carver. El relato habla de un matrimonio en el que el marido acaba de

quedarse sin trabajo. A partir de ahí, se traslada de la cama conyugal al sofá, donde se limita a vegetar ante la tele, compadeciéndose de sí mismo, mientras la mujer lo observa con creciente desagrado. Y, un día cualquiera, se avería el frigorífico. Ella lo abre y descubre que todos los alimentos se están descongelando. Esa noche, se dedica a freírlo todo. «Nos hemos quedado sin freón» diagnostica el marido. «Tenemos que comprar otra nevera», dice ella. Consulta el periódico y encuentra una subasta pública de electrodomésticos para esa misma noche. Ella le propone ir, pero el marido, aunque al principio acepta a regañadientes, vuelve a tumbarse en el sofá. Y ahí acaba el cuento de Carver.

Pues bien: no hay que ser especialmente inteligente para comprender que el cuento no habla de un frigorífico averiado. Es la metáfora de su matrimonio. El marido, al perder el trabajo, también sufre una avería. Y, al echar la culpa de la avería del frigorífico al freón, parece querer decir que la causa de su estado es el despido. El cuento no muestra a un matrimonio entrando en crisis. No hablan de lo que les pasa, no intentan arreglarlo. El matrimonio simplemente se estropea, y ya está, como el frigorífico.

Podríamos buscar significados ocultos en cada detalle —en el hecho de que ella quiera acudir a una subasta para comprar otro frigorífico y él no, y eso lo lleve a pensar en su padre, por ejemplo —, porque la historia se presta a docenas de interpretaciones. En definitiva, este cuento, como todos los que siguen este patrón de las dos historias superpuestas, será tan profundo como quiera el lector que lo lea, porque es él quien decide su significado, quien en el fondo (y del fondo) lo construye.

Personalmente nunca he sentido interés por este tipo de cuentos-acertijos y siempre me ha costado entender la fascinación que ejerce en ciertos lectores. Mientras en el cuento esférico el lector solo tiene que dejarse conducir por la historia, acumulando expectativas, hacia el sorprendente desenlace, que si está bien ejecutado debe colmarlas, en el cuento «chejoviano» o «carveriano» tiene que leer entre líneas, rellenar lo que no está escrito hasta descubrir lo que quiere decirnos el autor, y eso hace que se sienta más inteligente. Pero a mí las interpretaciones personales siempre me producen recelo. ¿Es realmente eso lo que quería contar el autor? Cuando pienso en este asunto, siempre me acuerdo de lo que Cortázar explicaba sobre «Casa tomada», uno de sus cuentos más conocidos, al que la crítica ha buscado infinidad de interpretaciones, desde analogías con la historia bíblica de Adán y Eva expulsados del

Paraíso hasta el castigo por una relación incestuosa entre los hermanos, pasando por una interpretación antiperonista. Pero Cortázar no tenía en mente ningún significado oculto cuando lo escribió. Según él mismo explicó en numerosas ocasiones, «Casa tomada» fue el resultado de una pesadilla que soñó una mañana de verano. «Solo que en la pesadilla yo estaba solo y en el cuento me desdoblé en una pareja de hermanos que viven en una casa en donde se produce un hecho de tipo fantástico. Me desperté bajo la sensación angustiosa del último minuto de la pesadilla y recuerdo que tal como estaba, en piyama, salté de la cama a la máquina de escribir y esa misma mañana escribí el cuento, inmediatamente. El cuento contiene todavía la pesadilla, sus elementos directos; hay simplemente el desdoblamiento de los personajes y los aportes de tipo intelectual, referencias de tipo culto, de literatura, la historia del momento, la descripción de la casa. Todo eso fue incorporado mientras escribía, pero la pesadilla seguía ahí presente. Los sueños han sido pues uno de los motores de mis cuentos fantásticos, y lo siguen siendo.»

Lo mismo puede decirse de *La metamorfosis*, de Kafka, otro cuento que ha generado docenas de interpretaciones, mientras que lo que quiso decir su autor nunca lo sabremos. Y es que cuantas menos explicaciones ofrece un cuento, más interpretaciones provoca. Por eso, la obra de los autores «chejovianos» fomenta más estudios y seminarios que los que practican el otro modelo.

Hoy estos dos modelos siguen vigentes, con todo tipo de mestizajes intermedios. Aunque hay muchos escritores que practican tanto un tipo como otro, según les apetezca, la mayoría suele ser fiel a uno de los modelos, y me atrevería a decir que lo mismo ocurre con los lectores.

En mis clases propongo a los alumnos escribir un cuento de cada tipo con la misma idea, para que *grosso modo* distingan los mecanismos de uno y otro. Ilustrémoslo poniendo como ejemplo el cuento de una alumna.

La Versión Uno, el cuento esférico, empezaría con el protagonista saliendo de un hospital y dirigiéndose a la playa impulsado por el deseo de ver el mar. Mientras camina, trata de recordar sin éxito el nombre del restaurante en el que ha quedado para comer con su hijo. Entonces, antes de alcanzar la playa, se tropieza con el acuario de la ciudad, y decide entrar. Deambula por las distintas salas hasta detenerse ante las peceras de los peces exóticos y observa su ir y venir con infinita atención. Lleva un rato así cuando la voz de una guía lo distrae. Está explicando a un grupo

de visitantes el significado de la palabra «hipocampo». El hombre se aleja del barullo pensando que es la segunda vez que escucha hoy esa palabra. Entonces tropieza con la atracción estrella: una inmersión con tiburones. «¡Una experiencia que nunca olvidarás!», anuncia el cartel. Dado que cuenta con el Certificado Internacional de Buceador, el hombre decide comprobar si eso es cierto y se pone a la cola. Mientras se envaina en el traje de neopreno, comprueba con amargura que sigue sin poder recordar el nombre del restaurante en el que lo ha citado su hijo. En su lugar, le sobreviene la imagen de la resonancia que esa mañana ha ido a buscar al hospital: la imagen de un hipocampo distinto, un hipocampo severamente dañado. Luego se sumerge en el tanque. El cuento acaba así: «Una vez en el fondo, rodeado de todos aquellos peces y escualos, no pude evitar preguntarme si ya había vivido esto antes, a pesar de que en mi cabeza no encontrara ningún recuerdo de ello. Pero lo que estaba viendo ahora no se iría por el desagüe que la enfermedad había abierto en mi mente, me dije, desprendiéndome de la bombona. No iba a darle tiempo».

Como ves, en esta versión se narra en primer plano una historia, mientras la segunda permanece escondida debajo, lanzando pequeños destellos que anuncian su presencia aquí y allá, hasta que el final sorpresa se produce cuando esta emerge a la superficie. Así que por eso ha ido al acuario, porque tiene alzhéimer, deducimos. «¿Cómo no supe verlo?», nos preguntamos, al reparar en las pistas que salpican el relato. En esta versión no hay nada que interpretar.

En la versión dos, el cuento chejoviano, el personaje hace lo mismo: sale del hospital en dirección al mar, entra en el acuario, se sumerge y se suicida quitándose la mascarilla. Pero la segunda historia nunca sale a flote, pues se omite la reflexión final del personaje. Es decir, esta versión trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. Cuenta las dos como si fueran una sola. ¿Por qué se suicida el personaje? No lo sabemos, solo podemos interpretarlo atendiendo a las pistas diseminadas en el cuento, que pueden pasar desapercibidas a algunos lectores porque es el autor quien decide cómo administrarlas, dando más o menos según la profundidad a la que quiere sumergir la segunda historia. Que el personaje no recuerde el restaurante donde lo ha citado su hijo o la alusión a la imagen de la resonancia son pistas muy claras, y si las suprimimos, oscurecemos el significado de la historia.

Como he dicho, yo suelo practicar el otro modelo de cuento. Nunca he escrito un cuento carveriano, pero podemos improvisar uno. Titulémoslo «Ojalá regrese el Capitán Trueno». La historia, que

podría contarse en un plano secuencia si alguien decidiera adaptarlo a la pantalla, transcurre en una de esas barbacoas dominicales que aglutinan a toda la familia. Su protagonista es Eva, la anfitriona, que, junto con su marido, ha organizado la barbacoa en su chalet. Al empezar el cuento la vemos yendo de un lado para otro supervisándolo todo y saludando a sus hermanos, primos, sobrinos, cuñados y demás invitados desperdigados por el jardín. En cierto momento, se encuentra con su primo Luis y mantienen una conversación trivial. Ella recuerda entonces cómo de niños, cuando coincidían los veranos en la casa del pueblo, jugaban todos juntos. Su juego favorito era el Capitán Trueno, en referencia a los tebeos de Víctor Mora que solían leer. Ella, que tenía doce o trece años, hacía de Isolda, y su primo Luis, el mayor de todos, interpretaba al Capitán Trueno. Los demás, sus hermanos y primos, asumían el rol del enemigo, cuyo propósito era secuestrar a Isolda, la amada del capitán, que siempre acudía, valeroso y entregado, a su rescate. Eva recuerda una tarde en la que, después de que Luis la hubiera rescatado llevándosela en brazos, acabaron escondiéndose de los demás en el hueco de un viejo tronco, donde, excitados por la emoción del juego, se besaron casi sin darse cuenta. Enseguida acordaron no volver a hacerlo, ya que eran primos, y aquel beso quedó como un extraño tesoro para Eva. Su marido los interrumpe para preguntarle si queda más carne, y ella le dice que no, por lo que él se queja de su poca previsión. Tras marcharse airado, ambos primos se quedan en silencio. Entonces Eva le pregunta a él si se acuerda de cuando de niños jugaban al Capitán Trueno. Su primo asiente con una sonrisa evocadora. «Al final, tú siempre venías a rescatarme», dice ella. Él la mira en silencio. «Ahora ya no necesitas que nadie te rescate, prima. Seguro que puedes defenderte sola», bromea al fin. Después cambian de tema y, al poco, el primo es requerido por su mujer y se despide de ella, dejándola sola en su esquina del jardín, apartada de la fiesta, desde donde se limita a contemplar a los demás con una sonrisa melancólica. Y así acaba el cuento. Un cuento que, para quien no pille el subtexto, que es otro modo de denominar la segunda lectura, puede consistir únicamente en una larguísima escena intrascendente. Pero bajo esa escena late una historia de maltrato que el lector debería deducir de la pequeña riña que Eva tiene con su marido y del comentario que tras su marcha le hace a su primo. De la evasiva respuesta de Luis podemos deducir dos cosas: o bien ha comprendido la situación que está atravesando su prima y la anima a salir de ella, o bien no ha captado nada y se ha limitado a hacer un comentario chistoso.

¿Resulta críptico o, por el contrario, muy obvio? No tengo ni idea. Y ese es el gran problema que plantea este tipo de historias. ¿Cómo graduar las pistas? ¿A qué profundidad enterrarlas? ¿Cuántas serán suficientes para que el lector capte lo que realmente estamos contando? No podemos dejarlo tan claro como para que se haga transparente a una mirada frívola, ni tan oculto que haya que descifrarlo como un jeroglífico. Se trata de encontrar un punto de equilibrio que me parece imposible, dado que cada lector es un mundo.

Capítulo 7

El desorden de tu trama

¿Por dónde empiezo?

Como vimos en el capítulo 4, la trama no tiene necesariamente que contar los sucesos de manera cronológica. Una vez que hemos ideado la historia, que sí inventamos siguiendo el orden temporal, tenemos que preguntarnos cuál es el modo más efectivo para contarla: ¿empezamos por el principio, por en medio, de atrás adelante, de modo circular, a saltos…? Porque una historia puede contarse de mil maneras distintas, pero solo una es la más adecuada. Debemos estudiar todas las posibilidades hasta dar con ella.

Parece lógico contar la historia de manera lineal, y uno creería que es lo más habitual, recordando algunos famosos comienzos de las novelas del siglo XIX, como el primer capítulo de *David Copperfield*, que para mayor exactitud se titula «Nazco» y comienza así: «Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para empezar mi historia desde el principio, diré que nací (según me han dicho y yo lo creo) un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente». Un principio decimonónico bastante tradicional que J. D. Salinger parodió en *El guardián entre el centeno*, que comienza así: «Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata, y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada». Pero, aunque parezca lo contrario, ese no es el modo habitual de hacerlo. En la literatura clásica, desde la *Odisea* hasta el siglo XVI, lo más

habitual era el comienzo *in media res*, es decir, por la mitad de la historia. ¿Por qué? Por su efectividad. Porque así podemos enganchar al lector empezando por el acontecimiento más emocionante de la historia, y luego volver hacia su comienzo mediante *flashbacks* una vez que haya mordido en anzuelo, para regresar al presente y continuar hacia delante cuando queramos. Supongo que Alan Moore, el célebre guionista de *Watchmen*, parodia este recurso cuando en *Bajo la máscara*, la autobiografía de Hollis Mason, el primer Búho Nocturno, este recibe el siguiente consejo antes de ponerse a escribirla: «Empieza con la cosa más triste que se te ocurra y así conseguirás meterte al lector en el bolsillo. Después de eso, créeme, es cosa de coser y cantar».

Conserva tu misterio…

Pero ese no es el único motivo para desbaratar la cronología de nuestra historia. A veces, sencillamente, no queda otra, ya que existen tramas que no podrían funcionar contadas cronológicamente. Pongamos un ejemplo. *La metamorfosis* es una novela corta narrada de manera lineal que discurre sin problemas. Eso hace que su trama sea muy fácil de elaborar, ya que la estructura no necesita de alardes de ingeniería. Pero no todos los relatos son tan sencillos argumentalmente, y la mayoría de las novelas presentarán situaciones que nos obligarán a jugar con la estructura de la trama hasta tal punto que su diseño resultará muy complicado.

Imaginemos que la metamorfosis de Gregorio Samsa tiene una causa concreta: su hermana le lanzó un conjuro mientras dormía, por ejemplo, y él acabará desenmascarándola al final del relato. En este caso, el diseño de nuestra trama revestiría una mayor dificultad, ya que tendría que acogerse a los mecanismos de las historias de misterio. Tendríamos que contar que Grete practicaba brujería con antelación al descubrimiento de Gregorio, para que este no parezca un *deus ex machina* (una solución sacada de la manga, recordemos). Pero si la mostramos en su habitación practicando brujería alertaremos al lector, que seguramente se vea venir el final, con lo cual tendremos que aludir a la afición de Grete de otro modo, quizás haciendo que su padre lo mencione de pasada en una conversación o recurriendo a un *flashback* cuando el final

esté cerca. Como ves, si necesitamos ocultar información, tendremos inevitablemente que alterar la cronología de los acontecimientos.

Casi todas las novelas policiacas tienen que hacerlo para que sus tramas funcionen. Hay cientos de ejemplos, pero veámoslo con *Vestido de novia*, del autor francés Pierre Lemaitre, una historia plagada de giros inesperados que para resultar efectivos exigen reordenar los acontecimientos. Cronológicamente, *Vestido de novia* cuenta lo siguiente: el pobre Frantz es testigo de cómo su amada madre se suicida arrojándose desde la ventana de la habitación del psiquiátrico donde está internada justo después de que este la visite. Su cuerpo, envuelto con su vestido de novia, se desbarata contra el suelo ante sus propias narices. Frantz culpa de ello a Catherine Auverney, la doctora que trataba a su madre, y, tras cobrar una herencia paterna, decide vengarse de ella. Pero para entonces el blanco de su ira ha fallecido de cáncer. Frustrado, Frantz descubre que la doctora tenía una hija, Sophie, y decide volcar su odio sobre ella, como si se tratara de una herencia. Sophie tiene una vida idílica junto a Vincent, su pareja, así que volverla tan loca como acabó su madre por culpa de los negligentes doctores le parece una empresa con la que va a disfrutar mucho. El bueno de Frantz se pone manos a la obra con paciencia y dedicación: le roba las llaves de su piso, averigua la contraseña de su email, acecha su convencional vida conyugal desde el piso de enfrente, incluso empieza a salir con una compañera de trabajo de su víctima para no dejar sin explorar ninguna parcela de su vida. Y, poco a poco, va alterando sutil y progresivamente la mente de Sophie, quien, sin saber cómo, asiste espantada al lento derrumbe de su cordura. Cambiando sus pastillas por otras, Frantz la sume en un estado de pasividad y confusión, y Sophie empieza a creer que sufre ataques de agresividad que le dejan lagunas en la mente, durante uno de los cuales incluso arroja a su suegra por las escaleras. Sin prisa pero sin pausa, Frantz empieza a sembrar de cadáveres la tranquila existencia de Sophie, que no tarda en perder al hijo que espera. Hasta el pobre Vincent sufre un inesperado accidente de tráfico que lo deja parapléjico y finalmente acaba él también arrojándose al vacío, aunque que la cuelguen si Sophie sabe cómo lo ha hecho. Después de creer que, en uno de esos lapsus mentales, ha estrangulado con el cordón de su bota al niño que cuidaba como canguro, Sophie se da a la fuga. Sabiéndose asesina, pone tierra de por medio, malvive con trabajos de medio pelo hasta ahorrar para comprarse una identidad nueva —Marianne Leblanc— y luego se

inscribe en una agencia matrimonial en busca de un marido en cuyo matrimonio ocultarse. De entre sus pretendientes, se decanta por un sargento primero. Por supuesto, es Frantz, el causante de sus desdichas. Se van a vivir juntos a un pisito en una urbanización donde, incansable, Frantz sigue torturándola, ahora drogándola y hablándole en sueños para que muden en horribles pesadillas. Pero un buen día, en el eterno duermevela en el que vive sumida, Sophie descubre en una maleta de su flamante marido algo que la deja atónita: una foto carnet suya, más concretamente la que se hizo para el abono de transporte que perdió cuando, años atrás, le robaron el bolso. ¿Cómo puede tener Frantz esa foto? Sophie empieza a atar cabos, y comprende que es prisionera de alguien que, no sabe por qué, parece dedicado en cuerpo y alma a demoler su existencia. Hace tímidos intentos de huir aprovechando su inestabilidad mental, pero no puede: Frantz siempre la encuentra porque le ha puesto un localizador en el móvil. Finalmente se corta las venas para que tenga que ingresarla en un hospital, del cual logra escaparse después de dejar su teléfono en casa, por lo que Frantz es incapaz de saber dónde está. Empieza a rondar la casa de su padre porque no se le ocurre a qué otro sitio puede ir una asesina tan buscada como ella. Pero, pese a la vigilancia de Frantz, Sophie logra hablar con su padre y le cuenta toda la historia. Este le recomienda que acuda a la policía, pero ella se niega. No cree tener pruebas suficientes; además, quiere volver a vengarse de él dándole la vuelta al juego. Pero antes necesita saber por qué. Por qué Frantz le está haciendo todo eso. Padre e hija descubren que su madre fue paciente de la suya. Todo apunta a que la razón es esa. Sophie vuelve con Frantz decidida a combatirle con sus mismas armas. Le inyecta droga en sus yogures preferidos y entre ambos se entabla un velado pulso farmacológico, pero, entretanto, Frantz descubre, examinando con más detalle las fotos que realizó en el interior del garaje del padre de Sophie, un montón de cajas con los archivos de la doctora Auverney. Sin poder resistirse a la tentación, una noche roba el «balance clínico» de su madre. Al leerlo, Frantz descubre que la realidad era muy distinta a como él creía: su amada madre nunca lo había querido, incluso intentó abortar, lo maltrató de pequeño y, en última instancia, se suicidó por su culpa. «Lleva más de quince años reprimiendo bajo la apariencia de una madre cariñosa un aborrecimiento que se ha convertido en visceral y los deseos de asesinar a su hijo», asegura en su informe la doctora Auverney. Que su propia existencia haya sido el desencadenante del suicidio de su madre es más de lo que Frantz puede soportar. La

revelación lo deja medio destrozado, oportunidad que Sophie sabe aprovechar: le hace tragarse un montón de pastillas y lo embute en el vestido de novia de su madre, para que la policía lo encuentre de esa guisa. Un suicidio creíble para un hombre que nunca se ha recuperado de que su madre lo dejara solo. Al final, la propia Sophie descubrirá que el informe clínico es falso: su padre lo manipuló para servirle a Frantz en bandeja.

Bien, esa es la trama de la novela, pero evidentemente no puede contarse en el orden que yo acabo de hacerlo o arruinaremos cualquier sorpresa. ¿Cómo la cuenta Lemaitre? El autor francés da a su novela la siguiente estructura en cuatro partes: la primera, titulada «Sophie», comienza con ella volviendo en sí de una de sus lagunas mentales y descubriendo que acaba de estrangular a Léo, el hijo del matrimonio para el que trabaja de canguro. No es la primera vez que le ocurre algo así. El lector la sigue en su huida, creyendo que está ante un personaje trastornado, y la acompaña en su búsqueda de una nueva identidad para huir de la policía, la cual completa casándose con un sargento primero al que conoce en una agencia matrimonial. Muy hábilmente, Lemaitre no menciona en ningún momento su nombre. La segunda parte, titulada «Frantz», retrocede en el tiempo hasta el año 2000, momento en el que un individuo llamado Frantz decide arruinar la vida a Sophie, empezando por robarle el bolso y acabando por casarse con ella, pues el sargento que conoce en la agencia matrimonial no es otro que nuestro Frantz. Una vez las dos líneas confluyen en el mismo punto, cuando la pareja se va a vivir junta, se narra su convivencia en dos partes, tituladas «Frantz y Sophie» y «Sophie y Frantz». Al comenzar la tercera parte, el lector ya sabe que Frantz es el artífice de la locura de Sophie, pero cree que ella aún no lo ha descubierto, y durante varias páginas le parece que sus repetidas huidas y su intento de suicidio son los macabros frutos del plan de Frantz. Hasta que descubrimos que en realidad era parte del contraplán de Sophie, pues ha encontrado la foto del abono de transporte y ha atado cabos.

… O FOMENTA EL MISTERIO

Pero alterar el orden de los acontecimientos es algo que tendremos que hacer casi en cualquier historia, no solo en las historias de

misterio, porque en la mayoría necesitaremos ocultar cosas al lector para mantenerlo intrigado, tanto si estamos narrando la evolución de un ama de casa cuarentona a la que deja su marido como si relata una expedición al Everest. Tendremos que estimular al lector, jugar con sus expectativas, y eso se consigue con el manejo de la información. Patricia Highsmith dijo: «Toda narración que conste de un principio, una mitad y un final tiene *suspense*; es de suponer que una narración de *suspense* se llama así porque tiene más». El escritor E. M. Forster, por su parte, afirmaba que a todos nosotros nos pasa como al marido de Sherezade: queremos saber lo que ocurre después.

Pongamos que tenemos que escribir un cuento que no tiene acción, que el protagonista está sentado en la sala de espera del dentista, y lo único que hace es pensar en las cosas que tiene que comprar en el supermercado. Pues hasta en esta situación es posible crear una intriga. Podemos dejar sus pensamientos a medias, desordenarlos, hacer que el lector quiera saber para qué quiere comprar esos productos, etc. Aunque nuestra prosa sea brillante, si no le añadimos una pizca de intriga, probablemente el lector no termine la lectura.

Como he dicho, las historias que juegan abiertamente con un misterio, como los *thrillers* o las novelas policiacas, tan de moda hoy, se acogen a una especie de plantilla, a una serie de normas que han de respetar si quieren obtener una historia eficaz. Pero muchas novelas que no son de este género están también alumbradas por un misterio, o lo necesitan como motor de la trama. Casi todas, diría yo. En estos casos, tenemos que jugar con la estructura siguiendo nuestra intuición, probando a desordenar las piezas y estudiando los efectos que ese desorden produciría en el lector.

Fernando Aramburu procede de ese modo en su novela *Patria*, que cuenta cómo la amistad entre dos amigas, extensible a sus respectivas familias, se rompe a causa del conflicto vasco: el hijo de una de ellas, militante de ETA, asesina al marido de la otra, el empresario apodado el Txato. Aramburu podría haber optado por narrarla cronológicamente, manteniendo el suspense sobre si las amenazas al Txato se materializarán o no, y quién será finalmente el brazo ejecutor. Pero al autor le interesaba más hablar de las consecuencias que el atentado tiene sobre los miembros de las dos familias, algo que de haber contado respetando la cronología habría dado lugar a un final anticlimático, ya que el punto álgido de la trama, el atentado en sí, sucedería mucho antes. Así que Aramburu comienza su historia un tiempo después del trágico suceso con

ambas amigas enemistadas, y mediante numerosos *flashbacks* va reconstruyendo tanto los hechos como la relación entre las dos familias. Esta forma de contar de delante hacia atrás, de mostrar los efectos antes que las causas, si bien sacrifica el misterio en torno al asesinato, provoca frutos dramáticos que en el estricto orden temporal no germinarían. Pongamos un ejemplo: al comenzar la novela, vemos cómo Xabier, el hijo mayor del Txato, lleva una vida solitaria y triste, pues tras la muerte del padre decidió sofocar cualquier atisbo de felicidad. «Ahora mismo no se me ocurre un crimen más monstruoso que la pretensión de ser feliz», le dice a su novia, apartándola de esa vida que se adivina penitencia. Por eso nos estremece encontrar, avanzando la novela, una escena del pasado en la que lo vemos prevenir a su padre, advertirle que como algo serio le suceda, nunca se lo va a perdonar. Y esa intención de Xabier nos sacude con más fuerza porque como lectores ya sabemos que lo hará, y, además, de un modo irreversible y casi literal. En este caso, el orden emocional de los sucesos resulta más efectivo que el orden temporal.

Dosifica la información

Las historias de misterio, o con misterio, suelen dejar para el capítulo final su resolución, y esta, al igual que en los finales de los cuentos, no puede ser tan rebuscada ni artificiosa que el lector sienta que le han tomado el pelo. Es decir, hay que mantener la curiosidad del lector por cualquier medio, pero no a cualquier precio. No podemos atentar contra la verosimilitud de la historia ni contra su coherencia.

En este tipo de historias, cuando todo se resuelve, casi siempre hay un personaje que conocía un dato clave, y siempre hay alguno que le pregunta: «¿Por qué no me lo dijiste?», poniéndose en el lugar del lector, a lo que el guardián del secreto suele responder algo como «lo hice para protegerte», cuando en realidad su absurdo comportamiento se debe a que el autor necesitaba que tuviera el pico cerrado por el interés de su historia. En la vida real, estrangularíamos sin piedad a cualquier amigo que nos ocultara un dato crucial con fines dramáticos.

Hay cientos de historias con este patrón. En *El libro de los Baltimore*, Joel Dicker, que desde su famosa *La verdad sobre el caso*

Harry Quebert parece haberse especializado en este tipo de estructuras, lo dice con todas las letras: nada más empezar, el protagonista se refiere al «drama», que no se revela hasta casi el final de la novela, y uno va leyendo intrigado.

Esto siempre entraña riesgos. Si el personaje que guarda el secreto es el narrador, y no nos desvela hasta el final ese dato clave que sabía desde el principio, puede que el lector se sienta estafado. Como durante un tiempo hemos sabido sin ningún problema lo que le pasa a ese personaje por la cabeza, nos parece poco natural que nos escatime información básica. Sin embargo, esto es habitual en muchas novelas, debido a que no hay otro modo de hacerlo.

En mi novela *El abrazo del monstruo* yo quería guardarme el motivo por el cual Diego, el protagonista, había escrito su novela *Sangre y ámbar*, a la que se alude al principio con bastante misterio, y que si se supiera enseguida arruinaría parte de la trama. Por eso esa revelación está colocada en la estructura en un lugar concreto, más o menos un poco antes de la mitad. A partir de ahí ya no se juega con ese misterio, naturalmente, sino con lo sucedido una vez que lo conocemos.

Hay tres maneras de desvelar un misterio. Yo escogí la menos complicada, tengo que confesarlo. Amén de unas pequeñas alusiones anteriores, hice la revelación mediante un *flashback* en una escena del capítulo 11. Al principio, barajé otra opción que se usa con frecuencia, la de ir desvelándolo con cuentagotas, poco a poco en vez de soltarlo todo de golpe. Para ello tenemos que hacer que el protagonista evoque aquel suceso de su infancia en distintos puntos a lo largo de la narración, e ir mostrando cada vez un poco más. Pero era algo que no me convencía por dos motivos: uno, porque no podía fijar dónde insertar aquellas evocaciones al planificar la trama, pues consideraba que era algo que debía surgir cuando las reflexiones de Diego lo pidieran, algo que sucediera de forma natural. Y dos, porque se me antojó laborioso escribirlo si lo hacía cronológicamente. Describir un poco de ese recuerdo en un capítulo y luego continuar en otro, que quizás tuviera que escribir varios meses después, lo cual me obligaría no solo a releer una y otra vez la escena, sino a escribirla varias veces en la novela, sumar páginas que prefería aprovechar en otra cosa, me pareció demasiado complicado. Al principio, decidí escribirla de un tirón en un documento aparte, y luego trocearla e introducir breves fragmentos a medida que me pareciera oportuno, pero finalmente opté por la opción cómoda: soltarla toda en un solo momento de la novela, el mencionado capítulo 11.

La tercera opción que podemos usar para hacer esto es la manera Dicker (aunque son muchos los escritores que lo hacen, lo bautizo con su nombre, ya que lo he citado antes). Consistiría en fraguar una estructura de dos planos temporales que se van alternando a lo largo de la novela: los capítulos que narran la historia, lo que sucede en la actualidad, y los capítulos que narran algún episodio del pasado —como el verano en el que el protagonista cumplió los dieciocho, por ejemplo— que contiene la clave para entender los sucesos del presente. Estos capítulos pueden fecharse, para no confundir al lector, y a veces la estructura puede tolerar incluso un tercer afluente que discurra paralelo a los otros dos. No tiene por qué ser necesariamente otro plano temporal, sino que puede ser otra cosa, como, por ejemplo, el diario de algún personaje, o una crónica periodística. La trama de nuestra novela se convierte así en un rompecabezas cuyas piezas tenemos que distribuir al milímetro, para que las resonancias que una línea produce en las otras sucedan cuando queramos, sin desvelar nada antes de tiempo. Se trata de una ingeniería muy complicada y que necesita de una labor bastante fatigosa, pero es una estructura muy usada porque su eficacia es superior a las otras dos opciones. El lector no lo descubre todo de golpe, sino poco a poco, y durante la lectura, si esto se hace bien, creo que su atención es mayor, pues debe ir uniendo las piezas, saltando de pequeña en pequeña revelación, y admirando cómo el vasto tapiz tejido por el autor va cobrando forma.

Otras estructuras

Las estructuras sobre las que puedes tender tu historia son, en fin, variadísimas. Hay ciertas novelas o películas que usan la estructura del cuento de estirpe cortazariana, que juega a la sorpresa final. Hay muchos ejemplos de ello, pero quizás sean las películas de M. Night Shyamalan, famosas por sus vueltas de tuerca, donde más claramente se distingue esta fórmula. A mí *El sexto sentido* siempre me ha parecido un cuento de Cortázar, no solo por su estructura de mecanismo de relojería, sino por su temática, con ese fantasma que no sabe que lo es, tan habitual en los cuentos del argentino y sus compañeros de armas, como Borges o Benedetti. Igual que ocurre en los cuentos de estos maestros del relato, un segundo visionado de la

película de Shyamalan nos permite ir reparando en todas las pistas que su guion disemina por la historia para engañar al lector, en este caso al espectador, sin hacer trampas. «En el segundo visionado el espectador se fijará en todos los detalles y buscará contradicciones», explicó Frank Marshall, uno de los productores de la película, y no sin razón, pues tanto los espectadores como los lectores de este tipo de historias buscan errores que pongan el final sorpresa en entredicho, así que hay que hilar muy fino. En *El sexto sentido* a simple vista no hay ningún error. Malcolm Crowe, el psicólogo interpretado por Bruce Willis, que en realidad es un fantasma, debe comportarse como tal sin que los espectadores nos demos cuenta, y lo hace: solo habla con Cole, el único que puede comunicarse con los muertos; su mujer siente frío cuando se acerca a ella; lleva siempre la ropa del día en que murió, etcétera. Shyamalan nos está gritando que Malcolm está muerto —incluso se atreve a insertar un plano del rostro de Willis mientras Cole afirma que los fantasmas no saben que lo son—, pero lo hace con tanta habilidad y cuidado que no lo oímos.

Sin embargo, frente a los guiones impecablemente trazados de directores como Shyamalan, están los de los hermanos Cohen, por ejemplo, que demuestran que también pueden contarse buenas historias sin planificarlas al milímetro. Si estudias cualquiera de sus películas, verás que no se acoge a ninguna plantilla reconocible. Ellos mismos admiten que escriben sin planificar demasiado. Sus tramas cuentan cómo algo se frustra, casi siempre un plan que sale mal, y a partir de ahí van improvisando. Por eso sus argumentos son tan poco lineales, tienen injustificados cambios de rumbo a la mitad y están repletos de sucesos que finalmente no aportan nada, cuya función no parece ser otra que la de reforzar su peculiar atmósfera.

Pero hay dos estructuras en concreto que se usan mucho por su efectividad. Una es la llamada estructura de «vasos comunicantes». Consiste en ir contando dos historias paralelas que terminarán cruzándose o, cuando menos, relacionándose. Evidentemente, en el ejemplo anterior, al ser distintos planos temporales no podrán cruzarse —en todo caso, se fusionarán, y puede que el lector se lleve la sorpresa de que el personaje de una y otra sean el mismo, pero con años de diferencia, si el autor ha mantenido el misterio evitando dar nombres—, pero si los planos suceden en un mismo tiempo, lo suyo es que se crucen en algún momento. Por ejemplo, podemos contar una historia donde en los capítulos pares veamos la vida de un policía intentando atrapar a un terrorista, y en los

impares la vida de un oscuro personaje aficionado a las bombas, que en algún momento identificaremos con el terrorista, y ambos se verán las caras cuando sus líneas argumentales colisionen. Este encontronazo argumental es vital. Si los episodios paralelos no tienen una influencia determinante en la historia principal, lo mejor es no escribirlos, ya que entonces corremos el riesgo de atentar contra la cohesión argumental.

Otra estructura muy común es la denominada «de cajas chinas» o «muñecas rusas», es decir, historias dentro de historias. También se conoce como «narración enmarcada». Imaginemos una novela que empieza presentándonos a una mujer que encuentra el diario de su abuela, y ni corta ni perezosa comienza su lectura. Nada más posar sus ojos en la primera página, la realidad de la mujer desaparece dando paso a la auténtica novela, la historia de su abuela, y solo al final regresará al presente, a la realidad de su nieta, para mostrar el cambio que la lectura del diario ha operado en ella. Este solo es un ejemplo de esta estructura, en la que la primera actúa como una tenaza que aprisiona a la segunda, la verdadera historia, pero hay otros muchos de cómo una historia puede derivar de otra.

Quizás la historia más antigua que usa este recurso sea *Las mil y una noches*, en la que Sherezade va prorrogando su muerte gracias a las historias que le cuenta al sultán. «Simbad el marino», «Aladino y la lámpara maravillosa» y el resto de los cuentos nacen unos de otros, y todos se encuentran enmarcados en la historia principal. Otro ejemplo de esta estructura sería *El Decamerón* de Boccaccio, en la que un grupo de aristócratas se refugia en una casa de campo para huir de la peste negra que asola Florencia y matan el tiempo contando historias. Pero hay muchos más: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Cumbres borrascosas*, *El corazón de las tinieblas*…

La estructura clásica

Pero a menos que veamos muy claro que nuestra historia necesitará un andamiaje especial, lo recomendable al construir su trama es ir a lo sencillo, al menos al principio. Toda historia se construye sobre un conflicto, así que deberíamos empezar planteando el conflicto, con el personaje principal metido en problemas. Hay que tener en cuenta que el protagonista de toda historia debe evolucionar a lo

largo de ella. Toda historia es, en realidad, la historia de un cambio. Por eso en los primeros capítulos debemos mostrarlo tal como es antes de que tenga que enfrentarse al conflicto que lo sacudirá por dentro. Mostraremos las peculiaridades de su carácter, su físico, sus relaciones con otros personajes (sus familiares, sus vecinos, sus jefes, sus enemigos, etc.). Y, en menor medida, también habremos de mostrar mediante sutiles indicios los futuros rasgos del personaje, es decir, aquellos que aún no han aparecido y que se encuentran en él en estado embrionario, pero que irán emergiendo a medida que vaya enfrentándose al problema que le aguarda en el horizonte. Si lo hacemos así, el cambio resultará menos brusco y mucho más verosímil para el lector.

Pongamos el caso de Walter White, el protagonista de *Breaking Bad*, una serie que es toda una lección de cómo crear a un personaje, entre otras muchas cosas. A lo largo de los sesenta y dos episodios, el tímido profesor de química va trasmutando ante nuestros ojos en el temido Heisenberg. La evolución del personaje es fascinante porque es pausada, imparable y coherente: en el menospreciado profesor hay un germen del mal y en el monstruoso gánster quedan vestigios del honesto padre de familia, así que el resultado no es una historia maniquea, sino de una ambigüedad moral felizmente perturbadora.

Y ya que hablamos de *Breaking Bad*, podemos aprovechar para hablar del cuidado que hemos de poner a la hora de rematar nuestra historia con un final lógico. En un principio, los guionistas de la serie buscaron a toda costa la sorpresa. Por ejemplo, se deleitaron matando a todos los personajes menos a Walter White. Pensaban que era un final irónico para una serie que empezaba con Walter anunciando que tenía un cáncer fatal. Pero después llegaron a la conclusión de que era un error. Se dieron cuenta de que no estarían satisfechos ni ellos ni el público con ese cierre. Moraleja: es más importante encontrar un final orgánico que un final impactante para nuestra historia.

Pero cada historia es de su padre y de su madre, por lo que puede darse el caso de que quizás no nos convenga mostrar enseguida el conflicto principal. Quizás sea algo que tiene que cocerse a fuego lento durante toda la primera mitad de la novela. ¿Qué hacemos entonces? ¿Nos arriesgamos a que el lector se mantenga interesado mientras vamos colocando las piezas en el tablero? Puede que no confiemos en poder atrapar su atención durante varios capítulos en los que parece que «no pasa nada», por muy emocionante que sea lo que está por llegar. Una solución para

estos casos en los que el conflicto tarda en aparecer es iniciar la novela con una especie de adelanto en plan resumen donde el protagonista, ya concluido todo, adelante lo que va a contarnos, de modo más o menos vago, para que el lector sepa que le espera una montaña rusa de emociones. Una especie de tráiler, vamos. Personalmente no es un recurso que me guste, pero a veces los editores nos sugieren que lo hagamos, imbuidos por ese mismo temor ante la voluble paciencia del lector. En *El abrazo del monstruo* el conflicto no se plantea hasta el capítulo 2, que es cuando el protagonista descubre que su hija ha sido secuestrada. La verdad es que el lector solo tenía que esperar veinte páginas. Aun así, por si las moscas, empecé el primer capítulo con esta frase: «Mientras su hija era secuestrada…», que ya anuncia lo que pasará, por si no quedaba claro en la sinopsis. Además, me pareció que ganaba mucho más si el lector ya estaba alertado de lo que el protagonista iba a encontrarse al llegar a su domicilio. Y, por si fuera poco, hice discutir a la pareja de camino a casa, porque en la vida nada sucede solo, los acontecimientos no esperan turnos, como clientes de una carnicería.

Algo que no se debe hacer es meter al personaje en un apuro sin haberlo presentado debidamente. Si la novela empieza, por ejemplo, con un personaje al que despierta un terremoto y lo vemos correr de un lado a otro tratando de mantenerse vivo, es difícil que el lector empatice con él si es un desconocido. Sería realmente impactante empezar nuestra historia con alguien huyendo de una manada de lobos, pero en algún momento, y conviene que sea pronto, nuestro personaje debe darles esquinazo escondiéndose detrás de un abeto, y en ese breve descanso antes de que se reanude la cacería, conviene que el autor ponga en antecedentes al lector contándole la obra y milagros del protagonista, para que deje de ser una mera sombra que huye.

Sea como fuere, el conflicto se presenta siempre con el primer punto de giro de la trama. ¿Te acuerdas de que en el capítulo 4 te adelanté que toda historia tiene como mínimo dos *twist ending*? Pues bien, cualquiera que sea el orden en el que contemos nuestra historia, los puntos de giro mantendrán sus posiciones contra viento y marea: el primero aparecerá después del planteamiento, dando paso al desarrollo de la trama, la parcela más amplia de la historia, también llamada «nudo». Y el segundo nos conducirá al final de la historia. Estos sucesos, casi siempre inesperados, son lo que hacen que la historia avance y tienen como función anudar los tres grandes bloques que forman la historia: planteamiento, nudo y

desenlace.

Las tramas secundarias

A veces son las subtramas las que condicionan la estructura. No hay un número determinado de historias secundarias que una novela deba incluir, pero es evidente que cuantas más haya, más aumentará su complejidad argumental. Aunque la clave es el uso que les demos a esas historias secundarias. Muchos novelistas las usan para engordar sus novelas, debido a lo raquítico de su historia principal, pero esa no es su función. Su principal cometido es imponer pausas a la historia central, ejercer de respiraderos para que el lector pueda «salir a la superficie». Por muy emocionante que sea una historia, el lector agradece poder hacer altos durante su lectura.

Si nuestras tramas secundarias son tan resultonas como la principal, las leerá encantado, aunque si no lo son, probablemente las lea en diagonal. Por eso tenemos que dotarlas del mismo interés que la historia principal, y, sobre todo, dejar claro que están relacionadas, o acabarán estándolo, con el conflicto principal, como he dicho antes. Las formas en las que puede relacionarse con él son numerosas: puede reforzarlo, mostrarlo desde otro ángulo, actuar como metáfora suya, etc.

Otra de las funciones nada desdeñables de las subtramas es la de ampliar el universo del protagonista. Si nuestra trama es, pongamos por caso, una historia de amor con dos personajes, el lector tendrá la sensación de que ambos viven en una burbuja si no se relacionan con otras personas que a su vez tengan sus propios conflictos. Para que nuestra trama se parezca algo más a la vida real, conviene que nuestros tortolitos tengan hermanos, amigos o vecinos, siempre en una cantidad moderada, pues si conocieran a tanta gente como cualquiera medianamente sociable conoce en la realidad, el lector quedaría enredado en una inextricable madeja de líneas argumentales. No, nuestra historia debe ser algo así como una copia controlada y manejable de la realidad, donde nosotros ejercemos la función de Dios, aunque no se nos debe subir a la cabeza.

Capítulo 8

Narradores habituales

La elección del narrador

Una vez tramada nuestra historia, lo siguiente que tenemos que decidir es quién va a contarla. ¿La contará alguno de los personajes que aparecen en ella o lo hará un narrador omnisciente? Tenemos que pensarlo con calma porque la elección del narrador es clave para que una historia funcione. A veces puede ocurrir que lo tengamos claro desde que empezamos a acariciar la idea. El narrador puede aparecer «narrando» en nuestra cabeza lo que vamos imaginando, al menos a mí me sucedía con frecuencia cuando escribía cuentos. Era como empezar a contarme la historia a mí mismo mientras la iba inventando. Pero lo normal es que eso no suceda al construir las novelas, ya que será el número de personajes, la complejidad de la trama o su estructura los que acabaran exigiendo un narrador y no otro.

Como he dicho, es una elección que tenemos que hacer cuidadosamente, porque un narrador equivocado puede malograr la historia (sí, como puedes ver hay muchas cosas que pueden malograr la historia). De todos modos, siempre se puede enmendar el error. Muchos escritores empezamos con un narrador determinado para darnos cuenta, a veces tras más páginas escritas de las que nos gustaría, que hemos escogido mal. No hemos puesto al timón al narrador más adecuado, ya sea porque no nos sirve para contar ciertos hechos de la historia, o porque intuimos que esta ganaría en matices, suspense o lo que sea si, en vez de fulanito, la contara menganito. Entonces hay que sustituirlo por otro.

Pero antes de explicar los criterios para escoger el tipo de narrador, veamos las distintas opciones que existen, que no son pocas.

Si decidimos contarla en primera persona, podremos escoger entre dos opciones: el narrador protagonista o el narrador testigo.

El narrador protagonista, como su nombre indica, es uno de los protagonistas de la historia, en la mayoría de los casos el principal. Y cuenta lo que hizo (si lo hace en pasado) o lo que está haciendo (si usa el presente). Por ejemplo, si se trata de una novela policiaca, estará en la escena del crimen sosteniendo un cuchillo mientras oye las sirenas de la policía, o irá en el coche de policía, pisando el acelerador porque hay un asesino que detener.

Si en la escena anteriormente descrita, el narrador estuviera espiando la escena desde la ventana de la casa de enfrente, o fuera, por ejemplo, la esposa del inspector, que se va enterando del caso que anda investigando su marido a medida que este se lo cuenta, estaríamos usando un narrador testigo. Un caso claro de narrador testigo es el doctor Watson. Conan Doyle acertó de pleno al escogerlo para narrar los casos que debía resolver el verdadero protagonista, Sherlock Holmes. Consciente de que si era el propio detective quien narraba sus aventuras para fascinar a los lectores correría el riesgo de resultar un personaje antipático y engreído, le asignó un compañero de fatigas que se deshiciera en alabanzas ante su poder deductivo y contagiara ese asombro a los lectores. Sospechaba que si usaba esa estratagema, inevitablemente se postrarían para adorarlo, y no se equivocó.

A veces este narrador testigo se coloca tan al margen de la acción que no interviene en ella, sino que nos la cuenta a través de cartas que ha leído, diarios, papeles, o simplemente ha oído la historia de boca de otra persona. Este tipo de narrador es muy característico, por ejemplo, de los cuentos de Borges, en los que el narrador refiere algo de segunda mano e incluso duda de la veracidad de algunos detalles.

No obstante, tanto si es el protagonista como algún testigo de los hechos, el narrador en primera persona es el más cercano, y esa proximidad permite que el lector pueda empatizar con él con mayor facilidad, ya que recibe sus impresiones y sentimientos de manera directa. No hay filtro alguno que se interponga entre su consciencia y el lector. La acción del relato será la historia de ese personaje y conoceremos al resto del elenco a través de sus ojos.

No debemos olvidar, sin embargo, que el narrador es un personaje, y por tanto tendrá una personalidad determinada, desde la cual contará (y contaminará) la historia. Se expresará, actuará y

opinará como una persona, no como una voz sin dueño llegada de las alturas.

Pero si su gran ventaja es la intimidad que puede llegar a tener con el lector, la primera persona también tiene una gran desventaja: solo puede contar lo que ve. El error de contar hechos que no ha vivido un narrador en primera persona es más frecuente de lo que se piensa, como cualquiera que haya visto *Titanic* habrá podido comprobar, pues hay muchos sucesos que la narradora no puede conocer. Y esta falta de ubicuidad puede ser un problema a veces insalvable. En una novela policiaca, por ejemplo, donde muchos personajes no son lo que aparentan ser, un narrador en primera persona nos limitaría considerablemente a la hora de escribir. Habría muchísimas cosas que no sabríamos cómo contar, pues no siempre podríamos situar a nuestro personaje como testigo de la acción.

Por no hablar de que difícilmente podría ser el asesino. Hay poquísimas novelas donde en el clímax final se descubre que el asesino es quien estaba contando la historia. Podemos contarla desde el punto de vista del asesino, como por ejemplo *American Psycho*, que consiste en el largo y desquiciado monólogo de su protagonista, Patrick Bateman, un *yuppie* psicópata que vive en el Manhattan de finales de los ochenta. Pero lo que no podemos hacer es fingir ante el lector que somos inocentes mientras nos vamos asombrando de cada crimen que vemos. Quienes lo han intentado han hilvanado novelas de dudosa verosimilitud. Aunque no es algo que sea imposible de hacer, como demostró Agatha Christie en *El asesinato de Roger Ackroyd*, la novela que, no sin razón, la catapultó a la fama. Aunque muchos de sus lectores nunca se lo perdonaron, lo cierto es que la autora suministraba, sin hacer trampas, las pistas necesarias para deducir quién era el asesino.

La dama del crimen contradijo una de las normas que el teólogo y literato Ronald Knox expuso en su prólogo a *Las mejores historias de detectives 1928-29*, en concreto la primera, que decía: «El asesino debe ser alguien mencionado en la historia, pero no puede ser alguien cuyos pensamientos el lector pueda seguir». La regla no tiene desperdicio porque, además de lo que nos atañe, también menciona que el criminal no puede ser nadie ajeno a la historia, como vimos en el capítulo 2 al hablar de la película *Séptimo*. Y ciertamente tiene razón. Sería improbable que el lector aceptara la revelación de que el narrador fuera el asesino, aunque cabría preguntarse si el asesino debería estar constantemente pensando en la atrocidad que ha cometido y en el peligro que corre. Tiene que

haber momentos puntuales del día en los que no piense en ello, en los que esté distraído con otros asuntos. Aun así, no todos tenemos la habilidad de Agatha Christie para poder llevar esa idea a buen puerto.

El narrador en primera persona también está limitado por la inteligencia y el vocabulario del propio personaje. Contar una historia desde el punto de vista de una niña de siete años, por ejemplo, sería un auténtico reto, ya que tendría un limitado entendimiento de lo que sucede a su alrededor. Por no mencionar que tendríamos que escribir la historia con un vocabulario muy pobre, a no ser que optáramos por saltarnos la verosimilitud y la dotáramos de un pensamiento y un lenguaje adultos, como a veces se hace. En tales casos se escoge la tercera persona focalizada, de la que enseguida hablaremos, como hace, por ejemplo, Miguel Delibes en *El príncipe destronado*, que cuenta las andanzas de Quico, un niño de cuatro años destronado por la llegada de su hermanita, durante todo un día, desde que se levanta berreando hasta que cae rendido en la cama.

Sin embargo, los juegos que se pueden hacer con un narrador en primera persona son tan atractivos como variados. En general, estos narradores son poco fiables, ya que no podemos olvidar que ofrecen una versión «subjetiva» de la historia. Incluso los narradores más escrupulosos pueden, sin darse cuenta, ensombrecer la verdad, o edulcorar los hechos o tergiversarlos, en caso de que sea un psicópata o un loco. Los escritores contemporáneos usan con frecuencia personajes inestables, que ofrecen versiones distorsionadas de la historia, como hace Paula Hawkins en el superventas *La chica del tren*, donde su protagonista, Rachel, una divorciada que se refugia en el alcohol, nos narra un posible crimen del que es testigo a través de la bruma etílica en la que vive envuelta desde que se levanta. Este tipo de novelas obliga al escritor, por tanto, a enfrentar el reto de tener que crear dos versiones de la verdad, la falsa y la real.

A veces, sencillamente, se da la circunstancia de que el protagonista no llega a comprender lo que le pasa, mientras que el lector goza del privilegio de ver y entender aquello para lo que el protagonista está ciego. Esto puede apreciarse muy claramente en la estupenda *Flores para Algernon*, de Daniel Keyes, donde se narra cómo Charlie Gordon, un joven afectado por una discapacidad cognitiva, decide someterse a una operación para aumentar su inteligencia. Charlie empieza a escribir un diario que va evolucionando tanto en contenido como continente a medida que su

inteligencia se desarrolla, por lo que podría decirse que, rizando el rizo, Keyes hace que sea su propio protagonista, aparte de los lectores, quien descubra su condición.

Los narradores en tercera persona

La tercera persona, por su parte, no es ningún personaje, sino una voz creada por el autor para contar la historia de lo que alguien hizo o está haciendo. Esta opción tiene tres variantes: narrador omnisciente, narrador focalizado y narrador omnipresente.

El narrador omnisciente equivaldría a Dios en el microcosmos de la historia. Lo sabe todo, absolutamente todo sobre la historia y los personajes: lo que sienten, piensan, lo que dicen y lo que callan, y hasta lo que sueñan. Sabe todo lo que saben los personajes pero también, si lo llevamos al extremo convirtiéndolo en superomnisciente, lo que desconocen: quién le ama sin saberlo, quién está conspirando contra él, qué desgracias le aguardan en el futuro. Rizando el rizo, aparte de conocer el futuro, también puede tener acceso al multiverso y ver todas las versiones posibles de cada personaje, cómo habrían sido sus vidas de tomar una decisión u otra. Es un narrador que está fuera de la historia, una voz que no sabemos de dónde surge ni de quién es. Una divinidad, en definitiva, que se desplaza por el tiempo y puede estar en varios sitios a la vez. Y puede contarnos tanto hechos que no ha presenciado ninguno de los protagonistas como escondernos otros que alguno ha vivido. Selecciona a su gusto y elige la distancia desde la que narrar la historia según su capricho. Incluso rizando aún más el rizo, puede ser consciente de que está contando una novela y lamentarse de que sus propias reflexiones puedan influir en el personaje cuya historia narra. Eso le sucede con frecuencia al narrador de *El hombre duplicado*, la novela de José Saramago. Para muestra, este pasaje:

> No se trata de proclamar aquí que Tertuliano Máximo Afonso es una perfecta figura de hombre, a tanto no le llegaría a él la inmodestia ni a nosotros la subjetividad, pero, por poco talento que tuviera, sin duda podría hacer una excelente carrera en el teatro interpretando papeles de galán. Y quien dice teatro, dice cine, claro está. Un paréntesis urgente. Hay situaciones en la narración, y esta, como se verá, es justamente una de ellas, en que cualquier manifestación paralela de ideas y de sentimientos por parte del narrador al margen de lo que están sintiendo o pensando en ese momento los personajes, debería estar terminantemente prohibida por las leyes del buen escribir. La infracción, por imprudencia o falta de

> respeto humano, de tales cláusulas limitativas, que, existiendo, serían probablemente de acatamiento no obligatorio, puede conducir a que el personaje, en lugar de seguir una línea autónoma de pensamientos y emociones coherente con el estatuto que le fue conferido, como es su derecho inalienable, se vea asaltado de modo arbitrario por expresiones mentales o psíquicas que, procediendo de quien proceden, es cierto que nunca le serían del todo ajenas, pero en un instante dado podrían revelarse como mínimo inoportunas y en algún caso desastrosas. Fue precisamente lo que le sucedió a Tertuliano Máximo Afonso. Se miraba al espejo como quien se mira al espejo únicamente para evaluar los estragos de una noche mal dormida, en eso pensaba y nada más, cuando, de repente, la desafortunada reflexión del narrador sobre sus trazos físicos y la problemática eventualidad de que en un día futuro, auxiliados por la demostración de talento suficiente, pudieran llegar a ser puestos al servicio del arte teatral o del arte cinematográfico, desencadenó en él una reacción que no será exagerado clasificar como terrible. Si el tipo que hizo de recepcionista estuviese aquí, pensó dramáticamente, si estuviese aquí delante de este espejo, la cara que de sí mismo vería sería esta.

Antes del siglo xx, la mayoría de los escritores utilizaban narradores omniscientes, incluyendo muchos de los grandes nombres de la literatura como Dickens, Austen o Flaubert. Sus narradores a menudo usaban voces autoritarias y no podían resistirse a sermonear tanto a los personajes como a los desprevenidos lectores a las primeras de cambio. Este tipo de narrador es al que yo homenajeé en mi Trilogía Victoriana. Al comprobar que, siendo una novela coral, no podía usar un narrador en primera persona, y que ir cambiando el punto de vista con un narrador en tercera focalizado iba a marear demasiado al lector, juzgué que lo más conveniente era ceñirme al mismo tipo de narrador decimonónico cuyas novelas pretendía emular. De ahí que mi narrador actúe como el jefe de pista de un circo, pasando de una escena a otra cuando alguna le aburre o deja de interesarle, y apelando al lector o criticando las acciones de los personajes. Esto me permitía añadir a las vueltas de tuerca que jalonaban su armazón las pequeñas triquiñuelas narrativas de tan caprichoso narrador.

Sin embargo, este narrador omnisciente cayó en desuso a comienzos del siglo xx. Los cambios sociales que trajeron la expansión de la democracia, el declive de los grandes imperios, el escepticismo religioso, el feminismo, y muchos otros factores hicieron que el punto de vista omnisciente cediera terreno ante el narrador focalizado. Casi diría que hoy en día es el más utilizado. Podrías narrar una fiesta con un narrador omnisciente que fuera saltando de personaje en personaje y tiro porque me toca, sumergiéndose en sus mentes el tiempo suficiente para tejer una compleja red de relaciones sociales, pero seguramente para cuando vayas por el cuarto o quinto personaje, lo que el lector estará probablemente haciendo será preguntándose quién está narrando

eso. Cuando le das el mismo espacio a todos los puntos de vista obtienes una cacofonía de voces ininteligible, algo que se parece más a una terapia de grupo que a una novela. Y eso si no mencionamos otra de las grandes desventajas de este narrador: que si omite alguna información para crear intriga lo hace deliberadamente, ya que lo sabe todo, y si no está bien ejecutado, el lector puede sentirse engañado.

Creo que el único modo de que hoy un narrador omnisciente resulte interesante para el lector es dotarlo de una voz propia, no una voz que sea la de cualquiera de tus personajes, ni la de todos. Es lo que yo hice, casi sin ser consciente de ello, en mi Trilogía Victoriana. Cuando probé a narrarla a través de un narrador omnisciente, enseguida me vino una voz personalísima que me resultó tremendamente divertida para sacarle todo el provecho a los hechos que pensaba narrar. Había cosas que no podía hacer, pero las que sí podía eran tan variadas y atractivas que no me lo pensé: había encontrado mi narrador. Y eso, como estamos viendo, ya es mucho.

La otra opción es el denominado narrador focalizado o aquiescente, que es aquel que, sin abandonar la tercera persona, mira la historia desde el punto de vista de un personaje, generalmente el protagonista. Podría decirse que es una primera persona encubierta, ya que solo tendría acceso a la mente de un personaje, y será a través de sus ojos como nos narre la historia, que estará filtrada por su consciencia. Conocemos todo lo referente a ese personaje, ya que el narrador, como un loro o un agapornis, se posará metafóricamente sobre su hombro y lo seguirá a través de la historia. Veremos todo lo que él ve, escucharemos su pensamiento, conoceremos su pasado, sus más ocultos secretos y deseos, o sus propios juicios sobre los demás.

Si a la hora de escribir nuestra historia nos decantamos por este narrador, es muy importante ser conscientes de que no podremos derivar por despiste ni necesidad al punto de vista de otro personaje, pues peligrará la coherencia del relato. Nuestro campo de acción emotiva es la mente del personaje escogido, y cualquier alusión a lo que piensa otro personaje deberemos matizarla añadiendo siempre que se trata de una especulación del protagonista. Parece algo evidente, pero es en realidad uno de los errores que más cometen quienes empiezan a escribir, arrastrados por la vorágine de la escritura.

Pero el narrador focalizado tiene la misma desventaja que la primera persona: también debe estar presente en todo lo que tenga

lugar en la historia. ¿En qué nos basaremos entonces para escoger entre un narrador en primera persona o uno focalizado en tercera? En mi opinión, fundamentalmente en sus posibilidades estilísticas. Narrar desde el interior de la cabeza de un personaje nos obliga a «narrar» cómo ese personaje habla y siente, y a adoptar su visión del mundo. En cambio, hacerlo solo desde su punto de vista nos permite, por ejemplo, narrar con un sentido del humor e ironía que el personaje no tiene por qué tener, y desplegar una mirada sobre el mundo que no tiene por qué comulgar necesariamente con la suya. Puede hacer observaciones que el protagonista nunca haría acerca de sí mismo, como el color de sus ojos o sus defectos personales. Estos comentarios, hechos en primera persona, resultarían poco creíbles. Sin embargo, al venir expresados en tercera persona aumentan su credibilidad. No es lo mismo escribir: «Soy alto, tengo un cuerpo grande que me hace moverme con torpeza y, dependiendo de la luz, puedo resultar atractivo o feo», que decir: «Marcelo era alto, poseía un cuerpo enorme que manejaba con torpeza, como si fuera un disfraz, y, dependiendo de cómo le diera la luz, podía parecer atractivo o feo».

El narrador omnipresente, por su parte, es aquel que ve lo que sucede en todas partes, pero al que le queda vedada la mente de los personajes. No puede revolver entre sus pensamientos. Si el omnisciente equivale a Dios, este equivaldría a una cámara. Es alguien que ve, pero no juzga, no saca conclusiones. Estas deben correr a cargo del lector, al que se le exige una lectura mucho más atenta de lo normal, ya que debe estar pendiente de todo lo que hacen y dicen los personajes para extraer sus propias deducciones. De algún modo, ha de construir la historia con las piezas que el narrador le va ofreciendo.

Los primeros autores que usaron este narrador fueron los escritores estadounidenses de novela policiaca de principios del siglo XX, como Dashiell Hammett o Raymond Chandler, que lógicamente fueron a menudo adaptados al cine porque resultaba muy sencillo, ya que no había que traducir a imágenes largas reflexiones de los protagonistas. En sus novelas cobraban gran presencia los detalles, que eran los que cartografiaban el alma de los personajes, y cada gesto era significativo.

Este narrador enraizó de tal manera en la narrativa norteamericana que, unos años después, Raymond Carver lo usaría en sus relatos, como hemos visto. En estas narraciones, en definitiva, no habrá ninguna voz que nos diga que fulanito estaba nervioso o asustado, por ejemplo. En su lugar veremos a fulanito

secándose el sudor de las manos en las perneras del pantalón o cómo la copa tiembla en su mano. «Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que están faltando en el cuento», escribió Chéjov, quien ya tanteó este narrador objetivo.

Como ya comentamos al hablar de Carver, hay lectores a los que les gusta esto, no sentirse condicionados por nada, que todo deba ser inferido a través de las acciones del personaje. Pero en mi opinión este narrador aniquila uno de los principales atractivos de la ficción literaria, que es el hecho de que los lectores podamos atisbar el interior de las turbulentas mentes de los personajes. Justo lo contrario que ocurre en la vida real, donde a menudo nos preguntamos si conocemos realmente a las personas que nos rodean.

Otros narradores singulares

Bien, una vez que hemos visto los diferentes narradores que tenemos a nuestra disposición, ¿en qué nos basamos para escoger uno u otro? Sencillo: debemos elegir el que más convenga a nuestras intenciones, o lo que es lo mismo: el que mayor provecho saque a nuestra historia. Cuando empecé a construir la trama de *El abrazo del monstruo*, mi intención era contar toda la historia en primera persona usando como narrador a Diego, el escritor protagonista. Tenía claro que iba a ser una historia intensa y cruda, y me pareció que si era la víctima quien la contaba resultaría asfixiante. Pero enseguida lo descarté debido a la desventaja de la primera persona que hemos mencionado: me resultaba imposible que Diego estuviera presente en todas las escenas de la historia sin forzar las cosas. Me decidí entonces por un narrador multiperspectiva, que es una variante más compleja del narrador focalizado: cada capítulo estaría narrado desde el punto de vista de un personaje (protagonista, esposa, inspector, villano, sospechoso…), aunque sería Diego quien más capítulos tendría.

Era la primera vez que usaba lo que se llama, como he dicho, narrador multiperspectiva o múltiple, es decir, la alternancia de narradores. Esto te permite crear un caleidoscopio de visiones cambiantes —a veces incluso contradictorias—, que entre todas componen un dibujo, trenzan la historia que queremos contar como

si fuera una cesta de mimbre. El relato o novela se construye mediante ese conjunto de informaciones parciales. Este modelo es uno de los más habituales hoy en día, pues nos ofrece una visión más amplia, un efecto de *collage*, que refleja el modo en que se entretejen nuestras vidas, y resulta especialmente atractivo para el lector cuando los distintos narradores cuentan el mismo suceso, obligándolo a leer una y otra vez lo mismo pero desde distintas perspectivas, por lo que, en el fondo, serían diferentes versiones. Lo mismo sucede con los personajes, que ya no se presentan ante el lector de una pieza, sino que se nos muestran observados desde numerosos ángulos, y es con la suma de miradas con lo que tenemos que construir sus personalidades, cómo son realmente. No todas las novelas usan narradores multiperspectiva, pero casi todas tienen como mínimo dos puntos de vista.

Tenemos que tener en cuenta que el cambio de puntos de vista no puede ser indiscriminado, naturalmente. Tenemos que hacerlo de manera ordenada, cambiando por unidades delimitadas, separados por capítulos, como en la novela *En picado*, de Nick Hornby, o en *Juego de tronos*, en la que cada capítulo va encabezado por el nombre del personaje cuya perspectiva se adoptará. También es posible hacerlo dentro de un mismo capítulo, siempre que cambie cuando empiece una escena. Generalmente se usa el narrador focalizado, pues facilita la diferenciación de narradores con mayor rapidez y eficacia que la primera persona, lo cual exigiría un cambio de voz narrativa.

Una variante del narrador múltiple es la técnica epistolar: la historia se presenta como una serie de cartas intercambiadas entre los personajes. Esta técnica era más común en los siglos pasados, y aparecía en novelas como *Las amistades peligrosas*. Hoy en día, este formato se usa de vez en cuando, sustituyendo las cartas por e-mails, como en la novela *Contra el viento del norte*.

Y no quiero terminar este capítulo sin mencionar un último narrador: el narrador inexistente. En estas novelas nadie cuenta la historia. El autor la confecciona mostrando una serie de materiales, informes, cartas y cosas así, que el lector debe ir hilando para seguir la historia. Un ejemplo de este tipo de narrador podemos encontrarlo en la novela *Guerra Mundial Z* de Max Brooks, que es un compendio de entrevistas encargadas por la ONU a un agente de la Comisión de Posguerra tras una devastadora guerra contra los zombis. Algo similar hizo ya Stephen King en su primera novela, *Carrie*, donde contaba la historia de Carrie White, una *bruja moderna*, con una estructura epistolar sazonada de cartas, recortes

de periódicos o pasajes de libros.

Capítulo 9

El ritmo en la sangre

El latido de la trama

Las historias son criaturas con tres corazones, con tres latidos que debemos lograr que palpiten a la vez, en armonía. Uno de ellos es el latido que emite la propia historia, otro el que alienta la trama, y el último es el que surge de las palabras de las que está compuesta.

El latido de la historia no requiere demasiadas explicaciones. Según su naturaleza, tendrá un ritmo u otro. Si escribimos una historia repleta de acción, donde el personaje continuamente tiene que resolver cosas o ir de un sitio a otro, poseerá un ritmo frenético, pero si es una historia más introspectiva, donde los vaivenes trascurren en el alma del personaje, su ritmo será mucho más pausado. Y el ritmo de las palabras, el ritmo fónico, lo veremos en el capítulo siguiente. Así que en este vamos a centrarnos en el segundo corazón: el de la trama.

El latido de la trama dependerá del ritmo con que la contemos, del que nosotros, como autores, le impongamos. Y podremos ralentizar, detener o apresurar dicho latido según nos convenga. Para ello nos valdremos de cinco recursos narrativos: el resumen, la elipsis, la descripción, la digresión y la escena. Todos ellos dependen de la relación entre el tiempo de la historia (su duración real) y el tiempo de la narración (el tiempo que el narrador tarda en contarla). Para ilustrar estos dos conceptos se suele poner el ejemplo del cuarentón que acude a un confesionario a desaguar sus pecados. Pues bien, en este caso, el tiempo de la historia serían los cuarenta años de vida que el hombre resume ante el cura, y el tiempo de la narración, la media hora que tarda en contarla.

Una vez aclarado esto, empecemos por la elipsis, donde el tiempo de la historia no se corresponde con el tiempo de la narración. Este recurso puede usarse para varias funciones. La más obvia es la de omitir partes de la historia que no tengan interés, los momentos irrelevantes, para no tener que contarlo todo. Son las típicas frases en plan: «Una semana después, cuando Benemérito del Olivar regresó a la ciudad, volvimos a quedar para cenar». Dentro del tiempo de la historia ha pasado una semana, pero esa semana está omitida de la escritura, el narrador no se refiere a ella. Por tanto, no hay correspondencia entre un tiempo y otro.

Pero la elipsis no solo se usa para acortar el paso del tiempo, evitándonos narrar las veces en las que el personaje va al baño. Otra función igual de importante es la de omitir deliberadamente detalles de la historia con el propósito de fomentar la intriga, porque hay historias donde tan importante es lo que se cuenta como lo que se omite. Una elipsis muy habitual es la que se usa cuando al protagonista se le ocurre un plan para resolver su situación. El narrador casi nunca nos dice cuál es, a veces ni siquiera cuando se lo va a contar a otro, pues justo entonces suele acabar el capítulo. El autor despacha el asunto con un «y le conté el plan que nos salvaría de morir al día siguiente», y en ese pacto que tenemos como lectores, sabemos que lo conoceremos cuando sea ejecutado en el siguiente capítulo, y gracias precisamente a no conocerlo de antemano nos sorprenderá.

El uso de la elipsis es siempre delicado, ya que hay que justificar muy bien por qué un narrador decide no contar algo, si hasta ese momento lo ha estado contando todo con pelos y señales. También decimos que usamos la elipsis, o que algo está en *off*, cuando no aparece en la novela; un acontecimiento importante para la trama, pero que nunca se ha contado porque fue anterior. Un claro ejemplo del uso narrativo de la elipsis sería *El proceso*, de Kafka, que se inicia con una detención del personaje, termina con su muerte a manos de la justicia y escamotea, en cambio, el delito de Joseph K. Otro ejemplo es *Reservoir Dogs*, la célebre película de Tarantino, donde no se ve el atraco a la joyería, sino solo los preparativos y sus consecuencias. En este caso la falta de presupuesto jugó a favor de la historia, pues el atraco que imaginamos uniendo los escasos datos que sueltan los personajes supera cualquier escena que pudiéramos ver.

En el resumen, por su parte, el tiempo de la historia es mayor

que el tiempo de la narración, es decir, lo que sucede dura mucho más de lo que tardamos en contarlo. Y es otro recurso importantísimo, pues deja en el lector la impresión de velocidad, de estar asistiendo a una narración en la que ocurren muchísimas cosas. Volviendo con Benemérito, podríamos contar la semana omitida de la siguiente forma: «En el curso de aquella semana, Benemérito del Olivar le pidió el divorcio a su mujer, se operó de apendicitis y remató por fin el puzle de diez mil piezas que había empezado de niño». Como se puede ver, el tiempo de la historia queda resumido en los escasos segundos que tarda el narrador en contarla.

La escena: me lo muestras o me lo cuentas

En la escena, el tiempo de la historia y el tiempo de la narración coinciden. O dicho de otro modo: el narrador está contando la historia en tiempo real, como si lo hiciera en directo. Se trata de una parte de la narración cerrada en sí misma, sometida a unos principios de unidad —tiempo, lugar y acción— y, en la mayoría de los casos, a un mismo punto de vista. Hay que evitar el baile de narradores del que hablamos en el capítulo anterior.

Pero ¿cómo se construye una escena? Lo primero que debemos hacer es describir el escenario donde transcurre, para que el lector pueda visualizarlo e imaginar a los personajes en él. Lo haremos de manera escueta, con un par de pinceladas, o con gran profusión de detalles, según queramos o exija la trama. Y también conviene incluir de tanto en tanto alguna insinuación sobre el paso del tiempo (variaciones de la luz, del ruido ambiental…), que siempre refuerza su verosimilitud.

Como consecuencia, los límites de la escena son muy precisos, constituyen una secuencia completa que podemos identificar con claridad dentro de la trama. En ella, la voz del narrador pasa a un segundo plano, y el uso del estilo directo nos permite escuchar, de primera mano, los diálogos de los personajes. Los vemos actuar como en el teatro, diciendo y haciendo lo que estiman conveniente sin que haya intermediarios entre ellos y los lectores. La escena nos invita a asistir a los hechos y por ello es el recurso que tiene un mayor nivel de persuasión. Como en la vida, cuando somos testigos de un determinado suceso es mucho más fácil creérnoslo que

cuando alguien nos lo cuenta.

Pero no podemos abusar de las escenas. Es recomendable reservarlas para las partes importantes de la trama. Por su mismo poder de acercamiento, una escena trivial, en la que no ocurra nada significativo, resultaría muy aburrida: la escena transcurre en tiempo real y es preciso que algo, en los hechos o en los diálogos entre los personajes, mantenga nuestra atención. Si Benemérito se va a preparar un café antes de salir de casa, sería fatigoso para el lector tener que leer cada paso del ritual: cómo carga la cafetera, cómo la pone al fuego, cómo espera a que empiece a borbotear, cómo se sirve una taza, si le añade azúcar o sacarina… A menos que haya una bomba en la cocina o alguien lo esté apuntando con un rifle de mira telescópica a través de la ventana, aguardando el momento oportuno para apretar el gatillo, la escena carecería de interés. Sería más acertado contarla en modo resumen: «Benemérito se preparó un café, se lo tomó de pie en la cocina y luego se fue».

Por lo mismo, no conviene contar hechos cruciales usando el resumen, o perderán toda su intensidad. Si Benemérito se va a la guerra dos años y nuestro objetivo es hacer triunfar el amor por encima de la guerra, la escena obligatoria es el reencuentro de Benemérito y su esposa.

Para terminar, debemos señalar que de la escena puede nacer, como un brote de una rama, una microescena. Esto sucede con bastante frecuencia. Puede ocurrir, por ejemplo, que un personaje esté hablando con su psicóloga y, al hilo de lo que está contando, evoque un pequeño recuerdo de su pasado, describiéndolo a modo de pequeña escena dentro de la escena principal.

La descripción y la digresión: el diablo está en los detalles

Cuando el tiempo de la historia es menor que el de la narración, es decir, cuando algo que ocurre en el relato sucede en menos tiempo de lo que el narrador tarda en contarlo, hablamos de dos recursos: descripción o digresión.

La descripción es, por así decirlo, un tiempo muerto, un paréntesis en la acción. Solemos creer que las descripciones se refieren al aspecto de un personaje o un escenario, como en este pasaje de *Madame Bovary*:

> Había parado de llover, comenzaba a apuntar el día y en las ramas de los manzanos sin hojas se divisaban unos pájaros, quietos, erizadas sus pequeñas plumas al viento frío del amanecer. El campo, llano, se perdía en el horizonte, y, a intervalos espaciados, los bosquecillos que rodeaban las alquerías ponían manchas de un violeta muy oscuro en la gran superficie gris que se fundía en el horizonte con el tono tristón del cielo.

Pero también pueden describirse acciones. Imaginemos que el bueno de Benemérito tiene que enfrentarse a un grupo de matones rusos con una katana. Podríamos contarlo de modo sobrio: «Benemérito del Olivar desenvainó su katana, realizó un par de intimidatorios volatines en el aire y avanzó hacia sus enemigos, decidido a salir de allí vivo». Esta frase equivaldría a una pequeña escena porque narra el hecho en tiempo real. Ahora bien, también podemos escribirlo así: «Benemérito midió a sus enemigos con la mirada, uno a uno, a los catorce, y luego, sonriendo como si la situación más que miedo le produjera placer, desenvainó su katana con lentitud, sujetando la saya con una mano a la altura del sageo con el filo hacia arriba, mientras con la otra agarraba firmemente la tsuka. Usando el pulgar, la separó de la saya para que el deslizar fuese perfecto. De hoja curva y casi un metro de longitud, la katana era ligera y prácticamente irrompible gracias al buen trabajo de los kaji». En este caso no habremos contado la acción. La habremos descrito. Y una acción que en la historia dura unos segundos, se habrá prolongado mucho más.

Evidentemente, este tipo de unidad requiere un tratamiento distinto en la novela y en el relato. En la novela la descripción puede tener valor por sí misma, alejarse mucho del núcleo dramático, actuar como un descanso en la narración. Mientras que en el relato, la descripción debe resultar siempre útil, aportar algo a los sucesos que se cuentan. Solo debemos describir aquellos elementos que el lector necesita para comprender la historia. Si un relato breve se enreda en detalles que no se relacionan significativamente con la trama, lo más probable es que la historia no avance, que perdamos el hilo y deje de interesarnos. Pero también puede ocurrir lo contrario. Si el relato habla de que el personaje, tras mil aventuras, ha logrado encontrar el ansiado Santo Grial y el autor no lo describe, estaremos ante una escritura abstracta y poco visual.

El otro recurso se llama digresión, y es el contrario de la elipsis. Corresponde a esos tramos del texto, más propios de las novelas, donde el narrador se sale del tema, de la historia, y habla de cosas que no guardan relación con el argumento mismo. Resultarían pasajes prescindibles, partes que esos lectores impacientes a los que

les gusta que los autores vayan al grano leerían en diagonal. Por eso no tienen cabida en el bestseller. Sin embargo, las digresiones son básicas para el discurso artístico. Me atrevería a asegurar que en las digresiones es donde palpita la verdadera literatura, pues ahí, en esos interludios de la trama, es donde se remansa la visión del autor sobre la vida, donde está más presente su esencia, y si el escritor posee una escritura atractiva, pueden resultar una auténtica delicia. Pueden marcar la diferencia entre una novela más o una novela literaria.

El equilibrio

Ninguno de estos recursos es bueno o malo en sí mismo. Depende de cómo se usen. Creo que un buen texto depende del uso equilibrado de todos ellos, algo que se va decidiendo sobre la marcha, mientras escribimos, aunque puede que al diseñar la trama de nuestra historia también empecemos a intuir qué recursos conviene usar en cada parte. Las partes cruciales merecerán ser contadas mediante escenas, como he dicho, mientras que las partes que, siendo imprescindibles, tengan una importancia menor, o las que solo sirvan para hacer avanzar la historia, merecerán el resumen.

Hay que tener en cuenta que la separación entre resumen, escena y descripción es a veces muy sutil. Como suele ocurrir en la teoría literaria, las divisiones no son estrictamente ciertas. De algunas descripciones expositivas se podría decir que son escenas; a una escena especialmente detallada y lenta se la podría llamar descripción; una sucesión de escenas puede realizar la función de resumen.

En muchas ocasiones a uno no le acaba de convencer un relato o una novela, y no sabe exactamente por qué, pero en bastantes casos tiene que ver con el ritmo, con el mal uso de estos recursos: ambientes y personajes desdibujados por la falta de escenas; descripciones tediosas que hacen perder el hilo argumental; escenas relevantes contadas en resumen, etc.

El estilo de un autor, aparte del modo de escribir, se basa también en cómo maneja esos recursos. Aunque ya hemos comentado que lo habitual es la combinación de todos, hay escritores más tendentes a narrar en resumen que a construir

escenas, o viceversa, o a salpicar tanto sus tramas de digresiones que acaban oscureciendo la historia que pretenden contar. La administración de estos recursos, ya digo, es tan importante como poseer una buena escritura literaria.

Capítulo 10

Cuestión de estilo

La llegada de la vocación

Una de las preguntas que los periodistas más nos hacen a quienes escribimos es cuándo decidimos ser escritores. Y, una vez que la formulan, nos miran con atención, como esperando a que les contemos algún episodio de nuestro remoto pasado, ya sea traumático o revelador, que nos abocó irremediablemente a juntar letras con la ingenua intención de vivir de ello. Pero ¿existe ese momento?

Hace mucho tiempo, en una universidad muy lejana, una amiga que también hacía sus pinitos en la escritura me confesó que ella escribía gracias a los caracoles. No se trataba de que los simpáticos moluscos le transmitieran telepáticamente lo que tenía que escribir, o que se lo dictaran con sus espeluznantes vocecillas de cuento. Ella responsabilizaba a los moluscos porque una vez, siendo niña, su abuela la llevó a coger caracoles después de una tormenta. Al volver, dejaron la bolsa de plástico en la mesa de la cocina y se fueron a hacer alguna otra cosa, pero cuando regresaron descubrieron que los caracoles habían huido de su prisión de plástico en una fuga quieta. Estaban por todas partes: por las paredes, por el suelo, por las puertas de los muebles, como incrustaciones de colores, una especie de pedrería fantástica que alguien había engastado en la realidad. Fue querer describir esa estampa tan fantástica, como traspapelada de un sueño, lo que la llevó a buscar un cuaderno y un lápiz. Y así fue como enraizó en ella el gusanillo de la escritura.

Envidio a quienes pueden concretar su vocación de escritor con una imagen tan exacta. Yo suelo contar la siguiente anécdota. Explico que en unos Reyes, cuando apenas era un proyecto de adolescente, mi madre me regaló un diario. Era de piel, adornado

con arabescos dorados, e incluso tenía un candadito con una llave diminuta para custodiar mi intimidad. Allí glosé mis cuitas amorosas, algunas descripciones idealizadas de las chicas que me gustaban y mis estrategias para conquistarlas, que rara vez llevaba a la práctica, y que cuando lo hacía, era del modo más torpe e ineficaz que imaginarse pueda. Sin embargo, en vez de esconderlo, como hacía mi hermana, que lo guardaba bajo el colchón (adonde yo acudía cada noche a leer la cara oculta de su vida, como si fuese un serial), yo lo dejaba a la vista, con el candadito abierto. ¿Por qué? Es obvio: porque quería que me leyeran.

Eso queda muy bonito, ya que podía deducirse fácilmente que en aquel temprano gesto de exhibición empezaba a gestarse mi vocación de escritor. Además, resulta de lo más creíble, porque, aunque habrá excepciones, la mayoría de quienes hoy escribimos empezamos a hacerlo de pequeños. Todos teníamos un diario, en el que anotábamos lo que nos pasaba cada día. Pero hay un determinado momento en el que comenzamos a escribir con ambición estética. Esa es la diferencia entre redactar y escribir, entre escribir para nosotros de manera más o menos terapéutica, y escribir para que nos lean los demás y quien lo haga sienta algún tipo de emoción con nuestro texto.

Una anécdota bonita y creíble la del diario, sí. Sin embargo, es mentira. Existió un diario en el que escribí algunas cosas, pero creo que lo escondía, aún más cuidadosamente que mi hermana, y, de todos modos, no decidí ser escritor en aquel momento porque en mi caso el deseo no nació tal cual. Como he contado en el capítulo 5, primero prendió en mí el afán de contar historias, y luego, algunos años más tarde, el deseo de hacerlo mediante las palabras.

Esto se debe a que fui un lector tardío. Los libros se tomaron su tiempo para ejercer su embrujo sobre mí. Durante los primeros años de mi adolescencia solo leía cómics. No fui el típico niño curioso que expolia la biblioteca paterna y lee todo lo que cae en sus manos, especialmente los libros que le prohíben. No, durante aquellos años para mí los libros exigían mucho esfuerzo y, de algún modo, escarmentado por las lecturas obligadas del instituto, como Delibes o Cela, que eran lo opuesto a los cómics de X-Men o Spiderman que yo leía, imaginaba que los libros no tenían nada que pudiera interesarme, y hasta que aquella profesora de literatura de la que he hablado no me dio a conocer a Boris Vian, García Márquez y otros autores, no descubrí que los libros también contenían historias fascinantes. Historias escritas para mí.

Pero eso vendría después. Primero, ya digo, despertó en mí el

deseo de contar historias. Antes he citado *El increíble hombre menguante* y la serie *The Twilight Zone*, pero todavía conservo un recuerdo más antiguo aún que fue determinante en mi vocación.

Yo debía de tener once o doce años. Por aquel entonces, mi padre realizaba un viaje anual a la capital por cuestiones de trabajo, y allí pasaba tres o cuatro días, tras los que volvía cargado de regalos para su numerosa prole. Siempre eran juguetes, pero una vez trajo algo que no se podía tocar: una historia, y era de ciencia ficción. Había entrado en un cine y había visto una de esas películas de estreno que por aquellos años no llegaban hasta mucho tiempo después a las salas de provincia, invadidas por los mamporros de Bruce Lee y las correrías libidinosas de Jaimito. Y le había entusiasmado tanto que no pudo resistirse a contárnosla con minuciosidad y emoción, como un trovador de los de antes. Era la historia de un carguero espacial que, respondiendo a una señal de auxilio, aterrizaba en un planeta donde descubría unos misteriosos huevos. Mientras la tripulación los estudiaba, uno de ellos liberaba una extraña criatura que se adhería como una macabra ventosa al casco de un oficial, para algunas escenas después provocarle la muerte surgiendo de su estómago en una estremecedora erupción de sangre y tripas. Y mientras mi padre contaba la cacería que tenía lugar a continuación por las tenebrosas entrañas del carguero, mi imaginación iba traduciéndolo todo en imágenes, incluido aquel bicho cuya sangre era ácido. Unos años después, gracias a la irrupción del vídeo doméstico, pude ver al fin aquella película, pero pese a las fascinantes imágenes de Ridley Scott y los desasosegantes diseños de H. R. Giger, siempre preferiré las escenas que transcurrieron en mi mente, exceptuando, claro, aquella en la que la suboficial Ripley se quedaba en ropa interior para ponerse el traje espacial, convirtiéndose de paso en uno de los mitos eróticos de los ochenta.

Ahora creo que si hubo un momento en el que me convertí en escritor, no fue cuando publiqué mi primer libro, sino aquel día en el que, metido en la cama, me pasé toda la noche tratando de inventar una historia tan emocionante como la que acababa de escuchar de labios de mi padre. No lo conseguí, por supuesto, pero desde entonces sigo intentándolo. Y más tarde, como estratos superponiéndose, las ficciones de las que hablé en el capítulo 5 fueron sedimentando esa pasión por crear historias como aquellas. En algún momento de mi nebulosa adolescencia decidí que quería despertar esas reacciones en los demás, que nada me haría más feliz en la vida que emocionar a alguien con una historia inventada por

mí: hacerle reír, llorar, temblar, suspirar, reflexionar, tal vez enamorarse.

El embrujo de las palabras

Sin embargo, no pensaba en escribirlas. Al principio, usar las palabras para plasmarlas no se me pasó por la cabeza. Pensaba en dirigir películas o en escribir guiones de cómics. Como ya he dicho, los libros me parecían cosas para adultos, aburridos y que exigían demasiado esfuerzo. Y entonces, unos años después, llegaría mi amor por las palabras. No obstante, durante un tiempo ambos amores corrieron paralelos, y jamás se me ocurrió unirlos, que uno pudiera servir para contar el otro.

Por mucho que me estrujo las mientes, soy incapaz de encontrar el motivo por el que un buen día, sin venir a cuento, quedé atrapado en el hechizo de las palabras. Aunque sí conservo el recuerdo de una mañana de clase de lengua (yo debía de tener dieciséis años) al que me gusta responsabilizar de ello, pese a sospechar que probablemente ese amor debió de manifestarse de forma gradual. La profesora nos había pedido una redacción unos días antes, y aquella mañana dedicamos la clase a leerlas en voz alta, incluida la que ella misma había escrito. No recuerdo la de mis compañeros, ni siquiera la mía. La única que recuerdo es la de ella, que describía su llegada al instituto una mañana cualquiera. Coincidía que estaban haciendo obras para abrir una nueva entrada, y aquellos días teníamos que acceder sorteando las excavadoras de los obreros, que ella describió como dinosaurios metálicos. Esa metáfora, aunque los libros de Delibes o Cela que estábamos obligados a leer estaban plagados de ellas, me impactó como una pedrada. Quizás porque los libros mencionados ni siquiera llegué a abrirlos. O quizás porque aquella mañana todo se alió para que yo prestara una atención especial a su lectura: el invierno helando el mundo fuera de la clase, el ronroneo de la calefacción, ese ambiente de recogimiento monacal, y la voz de ella, rotunda y de dicción pulcra, comparando las excavadoras con dinosaurios de metal.

Recuerdo que por aquella época pergeñé unos cuentos, o más bien pequeñas prosas, en los que mezclaba las palabras como un material de repente precioso. Era como si las metáforas, comparaciones y demás figuras estilísticas que había aprendido en

clase de repente dejaran de ser algo inútil y se convirtieran en algo fascinante. Y escribía párrafos así:

> Cuando la botella de escamas cristalinas se inclinó sobre el esbelto vaso los tintineantes cubitos de hielo ya habían dejado de contonearse. De sus entrañas abarrotadas de alcohol resbaló una hebra transparente que apenas logró sumergirlos. Al son de los cuchilleos de una anaconda, la burbujeante tromba oscura de un botellín los hundió para siempre. Antes de que la presumida balsa de limón acabase su seductora danza en aquel fúnebre mar, mis dedos abrazaron la ardiente bebida fría. Me giré y la vi. Estaba en mitad de la pista, como un cervatillo acorralado entre lobos hambrientos o un ángel torturado en busca del cielo. Y entonces nuestras miradas se cruzaron, y al sumergirme en los lagos esmeraldas de sus ojos encontré lo que había estado buscando toda la vida.

Aún conservo en una carpeta aquel puñado de cuartillas amarillentas recorridas por mi letra preciosista de entonces, una letra de trazo caligráfico que la falta de práctica ha ido deformando.

Manipular las palabras del diccionario con ambición estética, de repente, me excitaba, y siempre que podía lo hacía, ya fuera en las cartas que enviaba a mi primo a Madrid (más tarde me confesaría que leía mis parrafadas en diagonal), ya en las respuestas de los exámenes (recuerdo que una profesora me dijo una vez que me había aprobado más por cómo me expresaba que por las respuestas en sí). Y supongo que en algún momento de esta reconstrucción poco fiable de mi pasado decidí unir mis dos pasiones: usar las palabras para contar las historias que me inventaba.

Creo que tendría diecisiete años cuando me senté ante una máquina de escribir decidido a escribir una novela. Imagino que lo que me llevó a rescatar aquel enorme armatoste del altillo del armario era mi convencimiento de que una novela era algo demasiado importante, u oficial, como para escribirla a mano. Y que mis padres me vieran sentado ante sus teclas me revestía de una pátina más seria: su hijo iba a hacer algo de adulto.

El problema era que, hechizado por las palabras, por la musicalidad que podía obtener de ellas según las barajara, apenas lograba concentrarme en la historia que quería contar. De su argumento, evidentemente, no recuerdo nada, salvo que era una especie de romance juvenil que tenía más de añorada fantasía que de otra cosa. *El beso de ángel*, se llamaba. Eso da idea de por dónde iban los tiros. Lo que sí recuerdo es que la primera escena describía al protagonista sentado en la playa en invierno, contemplando cómo el mar se desencuadernaba ante él, y que no logré pasar de la descripción de la primera ola, que ocupó unas cuatro páginas rebosantes de metáforas y comparaciones que se eclipsaban unas a otras. Fue así como me di cuenta de que, aunque el material con el

que trabaja el escritor es algo tan común y corriente como la palabra, que, al contrario que una caja de óleos o un cincel o una cámara de cine, está al alcance de cualquiera, no todo el mundo puede contar una historia. Yo, por ejemplo, no tenía ni la menor idea. No sabía narrar. Ignoraba cómo había que hacer para desarrollar una historia, cómo había que ordenar las escenas intentando que cobrasen una progresión dramática, o para qué servían los diálogos, por lo que tuve que estudiar el modo en que lo hacían los demás. Así fue como me acerqué a los libros, como un espía más que como un lector. Puede decirse que realicé el camino inverso a la mayoría de los escritores: no fue la lectura la que me condujo a la escritura, sino la escritura la que me condujo a la lectura.

Por mis gustos, me decanté por el género fantástico y de ciencia ficción. No sé cuánto transcurrió hasta que aprendí lo suficiente como para atreverme a escribir una historia, pero aquel periodo de ávidas lecturas debió de durar tres o cuatro años, porque mi primer cuento serio lo escribí con veinte. Años en los que ahora, mirándolos con la perspectiva del tiempo, no tengo dudas que me formé como escritor. Sin guía, sin mentor, simplemente leyendo y deduciendo. Aquel relato lo publiqué en un fanzine de ciencia ficción, donde arrancó algunos elogios de los lectores. A partir de entonces empecé a escribir de manera *oficial*, es decir, acabando casi todo lo que escribía y publicando en fanzines y revistas de género. Por aquel entonces, mientras estudiaba publicidad en la universidad, produje una veintena de cuentos de ciencia ficción, algunos de ellos premiados, e incluso una novelita corta que titulé *El amante de vidrio*, y que fue lo primero que publiqué con una editorial, en este caso Artifex. Ser escritor ya no era una posibilidad, sino una realidad. De repente, no quería ni dirigir películas ni escribir guiones de cómics, porque había descubierto un modo de contar historias que solo dependía de mí, de mi pericia e inventiva, aunque aún me quedaba un largo camino por delante para ganarme la vida juntando palabras.

Esa cosa llamada estilo

Si he empezado el capítulo con este larguísimo exordio que espero me sepas perdonar, ha sido con el fin de poder hablarte del estilo

del escritor, que siempre me ha intrigado porque es inaprensible. ¿Qué es exactamente el estilo de un escritor? Pues el modo personalísimo en el que se expresa, cómo transmite lo que pretende contarnos. Cuando vamos a contar algo, lo que sea, tenemos todas las palabras del diccionario a nuestra disposición. Sin embargo, solo usamos una mínima parte. Y las combinamos de un modo determinado y único. Ese es nuestro estilo.

Pero no todos tenemos un estilo literario. Incluso existe un gran porcentaje de personas que ni siquiera sabe redactar correctamente. La mayoría de la gente no usa bien los signos de puntuación, ni construye bien las frases, lo cual no es óbice para que ocupen altos cargos en empresas. Saber escribir correctamente no es un requisito para ningún trabajo. Supongo que por eso nos sorprendemos, al menos yo me sorprendo, cuando recibimos un email bien redactado de alguien ajeno al mundo editorial.

Sin embargo, redactar correctamente tampoco basta para poseer un estilo. Nuestra escritura debe tener, además, lo que podríamos llamar «vuelo literario». Las retóricas clásicas establecían como virtudes cardinales del buen estilo la de adecuarse a su asunto (*aptus*), la corrección léxica y sintáctica (*puritas*), la claridad (*perspicuitas*), y también un cierto grado de adornos expresivos (*ornatus*). Y aunque esas normas son útiles, ¿garantizan a quien las sigue una voz narrativa propia? O lo que es lo mismo: ¿se puede enseñar a «crear» un estilo literario, o este nace con uno?

Es una pregunta difícil de responder, así que me temo que tendré que dar un rodeo. Si yo comparo la prosa de aquellos textos primerizos que guardo en mi carpeta con mi prosa actual encuentro muchas similitudes. Es cierto que aún tenía que perfeccionarlo mucho, naturalmente, pero me parece que ya contiene la esencia de mi estilo. Y en mi primer cuento oficial, aquel que publiqué con veinte años, me atrevería incluso a decir que mi estilo ya estaba casi «hecho». Con los años, el uso lo iría puliendo, como pule el mar sus conchas, hasta convertirlo en el que tengo ahora, pero creo que uno nace con una determinada capacidad para expresarse, con un modo de contar íntimamente relacionado con sus esquemas de pensamientos, con lo que podríamos llamar un «orden narrativo», y una preferencia por un tono, un ritmo e incluso por un puñado de palabras «fetiche». Es decir, nace con cierta capacidad para escribir y una especie de estilo embrionario. El estilo es el hombre, como dijo Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon. Al igual que al nacer elaboramos según nuestras preferencias y nuestro carácter una manera de comportarnos, de pensar o de gesticular, también

desarrollamos una manera de escribir. Un estilo «de nacimiento» que evolucionará de manera natural, pero también a base de interminables pruebas.

No sé quién dijo que con los años ganamos en oficio y perdemos en frescura, pero solo puedo darle la razón. Mi estilo, al menos, ha evolucionado de ese modo, o eso me gusta pensar. En mis primeros cuentos escribía de oídas, usaba palabras sin conocer exactamente su significado, y salpicaba los párrafos de metáforas arriesgadas, temerarias, apenas razonadas. Puede decirse que más que escribir bien, empecé escribiendo «bonito», con ganas de demostrar al mundo lo que podía hacer con las palabras, el malabarista del lenguaje que yo era. Esa escritura de lucimiento suele ser habitual en los escritores primerizos. El propio Borges confesaba que cuando empezó a escribir creía que debía añadir adjetivos por todas partes, nombrar las cosas de una manera complicada y fantasiosa. Y yo no iba a ser una excepción. Sentado ante la página en blanco, me afanaba en escribir «muy bien», en elaborar una prosa pirotécnica, en coserle cascabeles a cada frase. Aquel rebuscamiento formal, aquel estilo de cartón piedra, encajaba en mi idea confusa de lo que era el lenguaje literario.

Esta manera artificiosa de escribir, sin embargo, está muy lejos de denotar falta de aptitudes. Es bueno poseer un vocabulario amplio, incluso interés por manipular las palabras de forma original. Lo importante es la intención, como en todo. Con el tiempo, uno aprende a embridar esas ansias de deslumbrar al lector. Comprende que a veces una prosa honda capaz de horadar nuestra alma es mejor que una escritura centelleante, que solo sabe cegarnos con su brillo. Poseer recursos nunca es una desventaja. Luis Landero dijo: «Hay que conseguir expresar con precisión lo que es sutil y con ambigüedad lo que es evidente. Huir de la rutina expresiva, pero nunca a costa de la exactitud». Y para eso hay que poseer un gran dominio del lenguaje, pues solo así podremos iluminar los matices del mundo.

Por otro lado, el estilo de la mayoría de los escritores evoluciona de la misma forma: esa exuberancia inicial e ingenua de nuestros primeros escritos va depurándose con los años, hasta fijarse en un estilo con el que nos sentimos cómodos. Desde que empieza a escribir, un escritor comienza sin saberlo un largo camino hacia la sencillez. Es algo inevitable y natural. Ese afán exhibicionista pronto empieza a resultarnos si no ridículo, sí desagradable, y preferimos la evocación, ahondar en sentimientos más que enmascararlos bajo imágenes coloridas. Le pasó a Lovecraft, cuyos

primeros relatos rebosaban de excesos verbales y lenguaje enfático, una retórica ampulosa que empañaba lo que quería expresar. O a Borges, que tardó años en abandonar su prosa gongorina para alcanzar el estilo elegante y sobrio que todos conocemos.

Ahora bien, lo importante es tener presente siempre que las palabras son una herramienta al servicio de la acción, y no al revés. Un estilo bello y complejo puede interesar durante tres o cuatro párrafos, pero se convierte en cargante si al narrador le interesa más su lucimiento que la propia historia. Pienso en Valle-Inclán, por ejemplo, cuya prosa se volvía circense cuando se empeñaba en «unir palabras que nunca estuvieron unidas». Suele decirse que la narratividad debe estar siempre por encima del estilo, aunque lo ideal, en mi opinión, es combinar ambas cosas, crear una obra equilibrada.

Cuando yo empecé a escribir *El mapa del tiempo*, una de las cosas que tuve claras era que debía rebajar mi prosa. El estilo que hasta entonces había empleado en los cuentos, lindante con el barroquismo, podía acabar resultando un lastre en las seiscientas páginas que según mis cálculos podría tener la novela.

Cómo mejorar nuestra escritura

Así que, por todo lo dicho, a la pregunta que formulé antes: ¿se puede enseñar a crear un estilo propio, del mismo modo que se puede enseñar a contar una historia?, solo puedo responder que no. La sensibilidad o destreza para escoger un adjetivo, la inventiva de las imágenes, cómo barnizar una frase de sutil ironía, o el modo en que decidimos abordar un hecho desde un ángulo determinado, son cosas que forman nuestro estilo y que por desgracia no pueden enseñarse. Es una peculiaridad de cada persona. Se puede refinar, pero no enseñar.

Los profesores de escritura podemos enseñar a pulirlo, a mejorarlo. O incluso a descubrirlo, pues más de una vez me he encontrado con alumnos que tienen ese talento latente, pero que nunca lo han puesto en práctica por falta de oportunidad, o porque no han tenido en su entorno a nadie que supiera valorarlo o sencillamente la vida no se lo ha permitido, al arrastrarlos por otros cauces. Según mi experiencia, hay muchos casos así, gente inquieta que solo necesita un guía, alguien que los anime y aconseje, que

hubieran acabado perfeccionado por sí solos un estilo si desde jóvenes hubieran escrito y leído e imitado lo leído. Del mismo modo que hay alumnos a los que enseguida ves que solo puedes enseñarlos a mejorar su redacción, que no hay nada en ellos que los motive a escribir con «vuelo literario». Solo quieren contar cosas, sin el menor deseo de hacer literatura cuando escriben.

Dicho esto, veamos algunos consejos para mejorar nuestra escritura. El primero de todos es el más evidente: tenemos que usar las palabras con rigor, conociendo su significado real, no el que suponemos que tienen. Nada de escribir de oído, como yo hacía en mis comienzos. Ahora, con un diccionario a golpe de clic, ya no hay excusa para despejar cualquier duda sobre el significado de una palabra. Ni siquiera tenemos que estirar la mano hacia el obsoleto diccionario de papel que coge polvo en la estantería.

También hay que huir de la pobreza léxica, aunque esto no significa que nos entreguemos al rebuscamiento formal como si no existiera un mañana. Un sencillo «cruzó la puerta» es más eficaz que un «traspasó el umbral de la puerta para ingresar en la habitación». A lo que nos referimos es a evitar los verbos polisémicos, esos que sirven para todo, como «haber», «hacer», «tener», «ser»… No digas «*hizo* una película», sino «*rodó* una película». Igualmente hay que evitar recurrir a sustantivos vagos como «cosa» o «cuestión». El abuso de todo ello prestará a nuestro texto un aire de imprecisión y dejadez muy poco favorecedor.

También hay que evitar las redundancias (asomarse al exterior, subir arriba, aterido de frío) y las repeticiones de palabras en frases próximas, a no ser que decidamos repetir palabras deliberadamente en busca de un efecto concreto. El castellano es rico en sinónimos y sería un desperdicio no usarlos. Aunque los sinónimos también entrañan peligro si en nuestra desesperada búsqueda de un registro elevado acabamos recurriendo a vocablos pretenciosos o fuera de lugar. Recordemos aquella empresa de gas cuyo cartel se hizo viral: «Prohibido penetrar a personas no autorizadas».

Pero no solo tenemos que evitar repetir palabras, sino el modo en que nos referimos a las cosas. Si hay que aludir a algo más de una vez, es preciso tirar de inventiva y encontrar maneras alternativas de describirlo, recurrir a lo que en retórica tradicional se denomina «variación elegante». Confieso que soy un adicto a este recurso. Hay escritores, sin embargo, que lo consideran fuegos de artificio que falsean la emoción de lo narrado y no les importa repetir todo lo que sea necesario, palabras o conceptos.

Sea cual sea la opción que tomemos, lo que sí debemos hacer es

podar todo lo que no resulte imprescindible en nuestras frases, evitar repetir información, no girar una y otra vez sobre lo mismo. Evitar escribir, por ejemplo: «Hacía frío, y sin embargo, a pesar de que las temperaturas andaban por los suelos, Benemérito del Olivar salió a la calle con una camiseta ligera, la cual, a todas luces, no le protegía lo suficiente del afilado frío que presidía aquella mañana en la que todo aquel que no fuera con abrigo iba a sufrir las bajas temperaturas». Si quitamos toda la morralla de esa frase, nos quedaría un sencillo: «Esa mañana hacía frío, y nada más salir a la calle, Benemérito se arrepintió de haberse puesto únicamente una camiseta».

Las figuras retóricas

Pero si seguimos estos sencillos consejos, solo lograremos redactar con corrección. ¿Cómo conseguimos entonces darle a nuestra escritura «vuelo literario», forjarnos una voz propia que nos diferencie del resto de los escritores? Aunque he comentado que el estilo de cada uno es un rasgo de nuestra personalidad, podemos enumerar los elementos que nos ayudan a fraguar ese estilo, como quien desarma un motor para ver cuáles son las piezas que, conectadas unas a otras, lo hacen funcionar.

Vamos a ello. Entre esas piezas, encontraremos los adjetivos. La adjetivación es vital a la hora de dotar de fuerza un texto y, sobre todo, de embellecerlo. Por usar una comparación, podríamos decir que los adjetivos son como la paleta de colores de un pintor. Son los óleos con los que va a pintar su escritura, a darle color. Pero el adjetivo no solo hipnotizará nuestros sentidos, sino que con su precisión también facilitará la comprensión del texto. Aunque, sobre todo, los adjetivos nos permitirán marcar el *tono* de nuestra escritura. Podremos escoger adjetivos sensoriales, que aluden a nuestros sentidos, como hacen García Márquez e Isabel Allende, por ejemplo, o adjetivos tenebrosos, como hace Poe, o irónicos, como hace David Lodge. Por eso, la elección y administración de los adjetivos es un rasgo fundamental dentro del estilo de cada escritor. Podemos usarlos de un modo convencional, sin que estos llamen demasiado la atención, o podemos experimentar con ellos, lo cual volverá nuestra escritura más estimulante e imaginativa. No es lo mismo escribir que «la luz suave del atardecer se filtraba en la

oscura habitación», que «la luz raída del atardecer se aventuraba en la lúgubre habitación».

Junto a los adjetivos, otra de las armas más eficaces de que disponemos para personalizar nuestro estilo son las imágenes, muy útiles para expresar de manera más sintética y poética algo que se nos resiste a la hora de ponerlo en palabras. Al escribir, las imágenes resultan una tremenda ayuda, igual que en nuestro día a día, donde las empleamos a granel casi sin darnos cuenta. Cuando decimos que ardemos de indignación o que nos va a estallar la cabeza, que alguien es un cielo o un pájaro de mal agüero o más pesado que una vaca en brazos, empleamos, con absoluta naturalidad, expresiones metafóricas. La mayoría han sido incorporadas a los usos comunes del lenguaje diario y las usamos sin ser conscientes de ello para explicar las cosas de un modo más rápido y resumido de lo que tendríamos que hacer con palabras. ¿Nunca has tenido que escuchar de boca de tu cuñado informático cómo compara tu ordenador con un cuerpo humano, un armario lleno de cajones o algo por el estilo para explicar el problema de alguna avería? ¿No recurre también a las metáforas y comparaciones un médico cuando trata de explicarnos alguna enrevesada dolencia? Pues en literatura las imágenes tiene la misma utilidad: facilitan la comprensión de algo.

A la hora de crear imágenes podemos recurrir a la metáfora y a la comparación, también llamada «símil». Como recordarás del colegio, la primera consiste en dar a una cosa el nombre de otra diferente en virtud a algún tipo de parecido (Benemérito era un tigre en la batalla), mientras que la segunda, en vez de sustituir una por otra, compara ambas cosas (Benemérito peleaba como un tigre). Huelga decir que a la hora de construir una imagen, ya sea metáfora o símil, el parecido entre los dos términos que vamos a fusionar ha de ser razonable. Podemos decir «las perlas de tu boca» refiriéndonos a los dientes de alguien, pero el lector alzaría las cejas si en vez de eso dijéramos «las hormigas de su boca», pongamos por caso.

Lo que sí debemos evitar son los tópicos, que son figuras del lenguaje que en su día alcanzaron cierta gloria, pero a las que el uso ha desgastado, hasta tal punto que ya no somos conscientes de lo hermosas o ingeniosas que debieron parecer en el pasado. Por ejemplo, la primera vez que alguien acuñó la frase «está lloviendo a cántaros», «es más largo que un día sin pan» o «un lugar oscuro como boca de lobo» estaba sin duda haciendo literatura. Ahora, recurrir a ellas en nuestros escritos, delata una falta de inventiva

sonrojante. Los lugares comunes deben evitarse, especialmente cuando se intenta describir emociones clave o acciones importantes. Así que huye de los clichés como de la peste, y sé astuto como un zorro, o el lector se dormirá como un tronco.

Al crear imágenes, debemos demostrar inventiva. Hay que tejer imágenes que parezcan nuevas, originales y frescas, que den a la realidad un matiz singular y que aporten algo a lo que estamos describiendo, comparar una pandereta con una luna de pergamino, por ejemplo, como hizo Lorca. Pero en busca de esa originalidad debemos sortear las imágenes aparatosas que requieren una explicación demasiado prolija, tipo «exhaló un resoplido igual al de una hormiga que arrastrara un queso sin agujeros».

Las figuras retóricas son una manera sigilosa de llegar al subconsciente de nuestros lectores, de despertar en ellos un recuerdo o vivencia, pero tampoco conviene sobrecargar nuestros textos de ellas porque correremos el riesgo de rebajar sus efectos. Si colocamos una metáfora detrás de otra acabaremos anulándolas, produciremos eclipses metafóricos. Lo ideal es distribuirlas estratégicamente por nuestros párrafos, que estén lo suficientemente alejadas unas de otras, como farolas en una calle oscura. No en vano las metáforas y símiles serán los puntos luminosos de nuestro relato.

El uso o abuso de las imágenes depende de cada escritor. Algunos las administran con tacañería o directamente las evitan, alegando que atentan contra la naturalidad expresiva. Otros se apoyan mucho en ellas, conscientes de que algunos textos adquieren gracias a la metáfora un lirismo, un poder de sugerencia y una belleza que no hubieran encontrado de otro modo.

Yo me incluyo entre estos últimos. Las uso con frecuencia, aun sabiendo que la incontinencia retórica puede lastrar un texto y dificultar la lectura. Pero me gusta asumir el riesgo. Y como lector me gusta paladear imágenes estimulantes y creativas en los libros de otros. A veces he llegado a comprar novelas simplemente por el hechizo de una metáfora colocada en las primeras líneas, algo que siempre me ha parecido toda una declaración de intenciones por parte del autor, pues anuncia al lector que se encuentra ante un escritor que va a mostrarse visual e imaginativo.

A Pierre Lemaitre lo conocí gracias al hechizo que el primer párrafo de *Nos vemos allá arriba* ejerció en mí:

> Todos los que pensaban que aquella guerra acabaría pronto habían muerto hacía mucho tiempo. Precisamente a causa de la guerra. Así que, en octubre, Albert recibió con bastante escepticismo los rumores sobre un armisticio. Les dio tanto crédito como a la propaganda del principio, que aseguraba, por ejemplo, que las

balas de los *boches* eran tan blandas que se estrellaban contra los uniformes igual que peras pasadas, y provocaban las carcajadas de los regimientos franceses. En cuatro años, Albert había visto la tira de tipos muertos de risa por el impacto de una bala alemana.

Otro que muestra su habilidad para hilar comparaciones en la primera línea es Fernando Aramburu en *Patria*, que empieza así: «Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós».

Por mi parte, me gusta sazonar mi escritura de imágenes. A veces, incluso me gusta rizar el rizo fusionando el símil con la aliteración, y componiendo frases como estas: «Los lunes, la ciudad tiene un despertar cansado de perra recién parida» o «Las nubes se deslizaban por el cielo como bajeles portadores de cadáveres apestados».

Aparte de las comparaciones y las metáforas, disponemos de numerosas figuras estilísticas para adornar nuestros escritos, como la referida aliteración, la anáfora, el oxímoron, la hipérbole… La lista es interminable y no voy a citarlas ni explicarlas aquí, ya que en cualquier manual o web podéis encontrarlas. Son tantas que, cuando las enumero en clase, mis alumnos me preguntan espantados si deben memorizar sus nombres. Yo les digo que no. Ni siquiera yo los sé, aunque use la mayoría. Y no me imagino a Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, empezando a escribir *Platero y yo* murmurando, ahora voy a poner aquí un oxímoron, aquí una hipérbole y más allá una anáfora. Simplemente se dejaba llevar por la música de las palabras, desataba su inventiva verbal mientras su pluma recorría el papel. Por tanto, nada de memorizarlas. Lo único que hay que hacer es interiorizarlas, tener presente las variadas maneras que existen de jugar con el lenguaje.

Otras consideraciones estilísticas

Aparte de las figuras literarias, cuya principal función es ornamental, el estilo se confecciona teniendo también en cuenta otras cosas. Una de ellas, que muchos escritores solemos olvidar, es que tenemos que asaltar al lector por los cinco sentidos. Generalmente solemos centrarnos en la vista y descuidar los otros. Pero si atacamos por todos los flancos, nuestras descripciones se volverán mucho más sensoriales. García Márquez o Isabel Allende son dos maestros a la hora de escribir para los cinco sentidos, por

eso su escritura nos resulta tan orgánica y los mundos que crean se nos antojan tan reales. Steinbeck escribió: «Las palabras se contagian de los sabores y olores como la mantequilla en el frigorífico».

Otro aspecto que debemos señalar al hablar del estilo de un autor es el vocabulario que emplea. Como he dicho antes, cada uno tiene sus palabras fetiche, esas que utiliza con frecuencia, casi sin darse cuenta, y también sus preferencias. Hoy no abundan los escritores que usen palabras de significado ignoto para el grueso de lectores, porque es evidente que eso ralentiza el ritmo de lectura y no aporta nada. ¿Qué ganamos diciendo que una cosa es «ebúrnea» en vez de «de marfil»? Si tenemos que hacer que nuestro lector recurra al diccionario, debe ser porque la palabreja que hemos usado es la más apropiada para expresar nuestra idea. Aun así, es algo que yo intento evitar, y siempre busco alguna otra opción más accesible. Entre el estilo vulgar y el refinado, hay un vocabulario intermedio, rico y variado, que generalmente conoce un amplio espectro de lectores.

La música de la frase

Y he dejado para el final el rasgo de estilo que considero más importante: la música de nuestra escritura, que se logra con la longitud de nuestras frases. Podemos usar frases largas, subordinadas, meándricas, y hacer que nuestra prosa resulte morosa, pausada, frondosa. Si esa es la cadencia que queremos que tengan nuestros textos, adelante, pero a la hora de construir frases subordinadas hay que tener mucho cuidado. Javier Marías decía que tienen que tener branquias, para que el lector pueda respirar. Por eso es recomendable leer nuestros textos en voz alta. Si nos ahogamos, conviene dividirlas. O también podemos decantarnos por las frases cortas, para dotar nuestra prosa de un ritmo más rápido, entrecortado, punzante. Pero lo mejor es alternar ambas, para evitar que nuestros textos despidan una música monótona.

Sobre la música que podemos obtener combinando la longitud de las frases es célebre el siguiente texto del escritor estadounidense Gary Provost, extraído de su manual *100 maneras de mejorar tu escritura*:

> Esta frase tiene cinco palabras. Aquí hay otras cinco palabras. Está bien escribir

> frases así. Pero muchas juntas suenan monótonas. Escucha lo que está ocurriendo. La lectura se vuelve aburrida. El sonido empieza a zumbar. Es como un disco rayado. El oído pide más variedad.
>
> Ahora, escucha. Varío la longitud de la frase y creo música. Música. La escritura canta. Tiene un ritmo agradable, una cadencia, una armonía. Uso frases cortas. Y uso frases de tamaño medio. Y, a veces, cuando estoy seguro de que el lector está descansado, le engancho con una frase de longitud considerable, una frase que se incendia con energía y que crece con todo el ímpetu de un *crescendo*, del redoble de tambor, del tintineo de los platillos; sonidos que dicen escucha esto, es importante.
>
> Así que escribe con una combinación de frases cortas, medianas y largas. Crea un sonido que agrade el oído del lector. No escribas solo palabras. Escribe música.

Creo que no se puede ilustrar mejor lo que es la música del lenguaje, que forma también parte del estilo del escritor, porque toda buena escritura debe tener una música.

Hay autores que cuando los lees sientes como si te estuvieras deslizando cómodamente por un tobogán, y otros que te hacen sentir como si estuvieras descendiendo en esquíes por la ladera de un bosque, tropezando una y otra vez con las palabras, que no están donde deberían estar. Mientras el primer autor parece envolvernos en el manto de su escritura, el segundo se empeña en rechazarnos, repelernos cuando tratamos de sumergirnos en sus páginas. Esa sensación de rechazo se debe a la música desafinada de su escritura, un compás con el que no comulga nuestro oído. Porque escribir no solo es evitar cacofonías, uno también tiene que manejar el lenguaje con un ritmo melódico.

Cortázar, a quien le preocupaba mucho el aspecto musical de la escritura, reflexionó largamente sobre este asunto. El autor de *Rayuela* decía que había prosas que, siendo muy buenas e incluso perfectas, nuestro oído no las reconocía como musicales, y en cambio había otras que el oído interno captaba de la misma manera que la memoria también puede repetir melodías u obras musicales íntegras en el más profundo silencio. Y aclaraba que cuando hablaba de prosa musical no se refería a esos escritores que buscaban conseguir efectos musicales mediante el juego de repeticiones de vocales, aliteraciones o rimas internas, sino a cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical. A Cortázar no le bastaba con las posibilidades sintácticas de la prosa y del idioma; con explicar y decir. Tenía que decirlo de una cierta manera que le dictaba su intuición, y que ocasionalmente era incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis. A veces, por ejemplo, comprendía que tenía que

suprimir una coma donde era a todas luces necesaria, pues la coma mataría ese ritmo que sentía en su interior, ajeno al que marcaba la sintaxis. Eso lo había llevado a situaciones un poco penosas pero al mismo tiempo sumamente cómicas. «Me acuerdo —decía— de que en el último libro de cuentos el corrector de la editorial había agregado treinta y siete comas en una sola página. Y tenía perfecta razón desde un punto de vista gramatical y sintáctico: las comas separaban, modulaban las frases para que lo que se estaba diciendo pasara sin ningún inconveniente; pero yo no quería que pasara así, necesitaba que pasara de otra manera. Cuando escribo un cuento y me acerco a su desenlace, al momento en el que todo sube como una ola y la ola se va a romper y será el punto final, en ese último momento dejo salir lo que estoy diciendo, no lo pienso porque eso viene envuelto en una pulsación de tipo musical. Lo sé porque sería absolutamente incapaz de cambiar una sola palabra, aunque fuera por un sinónimo, pues habría algo que se quebraría como se quiebra si se pone una coma donde yo no la he puesto. Eso me ha llevado a pensar que hay una prosa que acepta y que busca incluso darse con esa obediencia profunda a un ritmo, a un latido, a una palpitación que nada tiene que ver con la sintaxis. Una prosa musical, tal como yo la entiendo, es una prosa que transmite su contenido perfectamente bien pero además establece otro tipo de contacto con el lector. El lector la recibe por lo que contiene como mensaje y además por el efecto de tipo intuitivo que produce en él y que ya nada tiene que ver con el contenido: se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos.» Y acababa poniendo de ejemplo a Mario Vargas Llosa, a quien, pese a tener una prosa magnífica, consideraba un autor totalmente sordo a la música. «No le gusta, no le interesa, no existe para él. Su prosa transmite todo lo que él quiere transmitir pero, para quienes tenemos otra noción, es una prosa que no contiene ese otro tipo de vibración, esa otra arquitectura interna que transmite este otro tipo de valores musicales.»

Yo comprendo perfectamente lo que dice el escritor argentino, y alguna vez también he tenido que escribir incorrectamente para que alguna frase se ajustara al ritmo que sentía en mi cabeza, que se habría perdido de otro modo. Mi primera novela, *La hormiga que quiso ser astronauta*, la escribí con una prosa informal donde cabía todo, y en algunos pasajes, seducido por esa música interna a la que se refiere Cortázar, me olvidaba hasta del sentido de lo que estaba escribiendo y me concentraba en la música de las palabras, únicamente en eso. Sirva este fragmento como muestra de ese

abandono:

> Agosto. Morir de amor en agosto. Morir y contarlo. Morir y seguir vivo. El cielo de agosto es un fogón azul, una tibia llanura sin nubes, una fruta celeste y gratuita, una bayoneta de sol que me mata lenta, inmisericorde, un moscardón amarillo que sobrevuela mis sábanas y me encuentra siempre despierto, siempre con los ojos extraviados en el techo, siempre solo, siempre sin ti, despreciado y despreciable, náufrago en la lepra triste de tu recuerdo, loco y radioactivo, codificado y escaso, torturado por el envés de tus caricias, por todos esos besos que nos dimos en otra vida, con aquella ligereza del tanteo, con aquella impertinencia de exploradores.

Las frases, en fin, han de fluir siguiendo una música. Y deben remansarse en párrafos, que a su vez también deben fluir. Saber cuándo acabar un párrafo y empezar otro no tiene misterio alguno, a pesar de lo cual quienes empiezan a escribir no lo tienen del todo claro. Un párrafo representa generalmente una unidad temática, y mediante un punto y aparte, da paso a otro, pero también es cierto que hay párrafos donde conviven varios temas, o subtemas. Eso depende del autor. Pero lo importante es que la transición de uno a otro se realice con lógica en cuanto a las ideas, y suavidad en cuanto al lenguaje, y no de forma brusca, o el lector tendrá la sensación de que no hay conexión entre ellos, y por tanto de que el discurso del narrador es a su vez inconexo. Para que el paso de uno a otro sea fluido, recurrimos a palabras o frases de engarce, que bien usadas harán que un párrafo sea relevado por otro en una graciosa danza.

Un estilo, muchos tonos

Con estas nociones más o menos asimiladas o intuidas, cada escritor que empieza intentará labrarse una voz propia, una prosa en la que se sienta cómodo, cercana a la que le gusta leer, y le permitan sus posibilidades. Pero si bien debe encontrar su voz propia, dicha voz debe ser lo suficientemente versátil como para adaptar distintos tonos según lo exija la historia: trágico, irónico, engolado, coloquial, analítico, desapasionado, erudito, melancólico, etc. Lo escogemos según el tema y la forma en la que queremos exponerlo. Debemos encontrar el que le corresponde a la historia. Si la narramos con el tono equivocado, la malograremos. Y sea cual sea el tono escogido, debe mantenerse hasta el final.

Espero que estas nociones te guíen a la hora de forjar un estilo según tus preferencias y los aspectos de la escritura que quieras

resaltar, y que se conviertan en tu sello personal. A modo de conclusión, te confesaré que en mi caso busco que mi prosa tenga tres características que considero esenciales: pulso narrativo (que cuente lo que cuente mantenga interesado al lector), poder evocador (que le toque la fibra, por decirlo de algún modo), y cierta imaginería formal (que juegue con las palabras uniéndolas de manera original y creativa). Esta última característica no es un requisito imprescindible para poseer una buena prosa. Pero si, como a mí, te gustan las relaciones incestuosas entre las palabras, y recurres con regularidad a las imágenes y figuras estilísticas, debes tener en cuenta algo que a mí me llevó un tiempo comprender: que escribir es ante todo contar una historia, no un campeonato de patinaje artístico en el que hay que hacer las figuras más difíciles para ganar.

Capítulo 11

Cómo llegar a los escaparates

Mi primer libro

Publiqué mi primer libro en 1998, con treinta años recién cumplidos, tras cinco o seis de batallar en los concursos. Se titulaba *El vigilante de la salamandra* y era un volumen de cuentos donde había reunido lo mejor de mi producción. Había algunos cuentos premiados en certámenes, como «Mensajero» o «María Calaveras», y otros que, aunque a mí me parecían mejores, nunca habían sido merecedores de ningún galardón, lo que corroboraba que los caminos de los certámenes literarios son inescrutables. Se publicó en la prestigiosa editorial valenciana Pre-Textos, y a las pocas semanas de su publicación empezó a cosechar buenas críticas en la mayoría de los suplementos y las revistas culturales, que en aquellos tiempos preinternet eran los que separaban el grano de la paja en materia literaria.

Aunque, como he contado en el capítulo anterior, empecé escribiendo relatos de ciencia ficción, que fueron apareciendo en distintos fanzines y revistas del ramo, en los cuentos de mi primer libro las naves espaciales, los viajes estelares y los marcianos brillaban por su ausencia. ¿Qué sucedió en ese intervalo de seis o siete años para que toda esa imaginería de la ciencia ficción desapareciera de mis escritos? Pues un terrible descubrimiento que abrió el mundo bajo mis pies: la dolorosa constatación de que en España no existía la figura del escritor de ciencia ficción profesional. Las condiciones del mercado de literatura fantástica en nuestro país no favorecían su eclosión. Ninguno de los escritores reconocidos como autores de ciencia ficción que fui conociendo y admirando a medida que me creaba un nombre en el mundillo podía vivir de ello. Todos trabajaban en otra cosa, y labraban su obra en sus ratos libres, robándoles horas al sueño o fines de

semana a la familia.

Aquella constatación dio al traste con mi intención de poder ganarme la vida escribiendo aventuras espaciales, que de repente se me reveló de lo más ingenua. Me invadió el pánico, pues como casi todos los escritores yo tendía a reproducir lo que leía, y me sentía incapaz de escribir un cuento a lo Carver, por ejemplo, protagonizado por simples humanos que iban en coche de una ciudad a otra hablando de banalidades hasta que se quedaban sin gasolina. Me había atrincherado en la literatura fantástica y solo conocía autores y editoriales del género.

Cortázar al rescate

Entonces mi profesora de literatura, que ya te presenté en el capítulo 6, vino a mi rescate. Ella no lo sabe, pero su reaparición en mi vida fue crucial: me indicó el camino por donde debía ir. Yo tendría veintitrés años, y le había perdido la pista desde que acabé el instituto. Cuando volví a encontrármela, ya no era el chaval tímido al que le gustaba escribir, sino un protoescritor que había publicado una docena de cuentos fantásticos en algunas revistas. Recuerdo que le presté algunas de aquellas publicaciones, y cuando los leyó, me invitó a tomar un café en su casa. Vivía en un pequeño adosado en una zona residencial, y era la casa más abarrotada de libros que había visto hasta el momento. Los libros no solo atestaban las numerosas estanterías, que no dejaban una pared a la vista, sino que invadían las mesitas, los rincones y cualquier espacio libre como una maleza de papel. Allí donde mirase había inestables torres de libros a punto de desmoronarse, y algunas estanterías incluso obstaculizaban las puertas, como ovejas descarriadas que vagaran libres en busca de un sitio donde pastar. Era la encarnación física de su pasión por la lectura y le daba a su casa el aire de una librería de viejo. Durante el café alabó mi prosa, y cuando descubrió que yo solo leía ciencia ficción, se adjudicó la misión de ampliar mis horizontes literarios. Esa tarde salí de su casa con tres libros de cuyos autores nunca había oído hablar: *El país de las últimas cosas*, de Paul Auster, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, y el que sería el libro que más ha influido en mi carrera de escritor, el sobado primer tomo de los cuentos de Julio Cortázar en la mítica edición de bolsillo de Alianza.

Cuando llegué a casa, abrí las amarillentas páginas de este último sin saber que aquel gesto sería un punto de inflexión en mi trayectoria de escritor. Los cuentos de Cortázar produjeron un cataclismo en mi visión del fantástico e incluso de la escritura. Cortázar me enseñó todo lo que puede dar de sí el lenguaje, el cuento y el fantástico. Al abrir los cuentos de Cortázar, me di de bruces con una variante del fantástico denominada por algunos estudiosos «fantástico cotidiano», un fantástico más discreto, lírico y simbólico que el que yo conocía. De modo que fue en los cuentos del maestro argentino donde hallé la fórmula que me permitió domar aquella imaginación salvaje hasta convertirla en una suerte de gotera en el techo de la cotidianidad, y comencé a imitar ese fantástico delicado, sugerente, que, además, podía publicar fuera del género. Es decir, me permitía tener un pie dentro y otro fuera, como quien dice.

Así que me puse a imitar a Cortázar, a escribir cuentos donde lo fantástico irrumpía en la rutina de los personajes para poner su vida patas arriba, y eso trastocaba su visión de la realidad porque les hacía cuestionarse las leyes naturales que regían el funcionamiento del mundo. Me esforzaba, por tanto, en recrear la cotidianidad con todo lujo de detalles, porque cuanto más real fuera, más grande sería el contraste que se produciría con el elemento sobrenatural. Esa era, en el fondo, la clave de ese tipo de historias. No en vano, como apunta Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, el relato fantástico surge de la contaminación de dos tipos de narración: el cuento de hadas y la novela realista. Y así, poco a poco, cuento a cuento, iba confeccionando un volumen de relatos para alguna de aquellas editoriales recién descubiertas, sin querer pensar aún cómo podría acceder a ellas.

Cuanto más joven, mejor

A finales de los noventa el mercado editorial era muy distinto al actual. En 1994, José Ángel Mañas, un chaval universitario de veintitrés años, lo había reventado con sus *Historias del Kronen*. Su novela, que afirmaba haber escrito en quince días, narraba las juergas nocturnas de una pandilla de pijos madrileños con un estilo que podría considerarse antiliterario —sustentado en el diálogo, con abundante jerga juvenil salpicando una narración sincopada—, que

fue bautizado por la crítica como «literatura de magnetofón», porque decían que grababa el sonido de la calle. Sin embargo, aquel desfile de excesos y vacío existencial a la deriva y un tanto cansino, se cerraba con un final trágico que le prestaba un barniz épico a la historia, logrando que trascendiera su propia propuesta. Estaba contada desde el punto de vista de Carlos, quien se revelaba como un sociópata a medida que pasaban las páginas. Fue finalista del Premio Nadal, pero su éxito eclipsó a la ganadora y convirtió a Mañas en una especie de mesías que al parecer estaban esperando los jóvenes, que hasta ese momento se pensaba que no leían. Alguien que les hablara de su realidad, de las inquietudes que los asediaban, y lo hiciera en un lenguaje sin florituras, que no apestara a literatura. Que se dirigiera a ellos en el idioma de la calle.

La prensa, siempre presta a catalogarlo todo, no tardó en juntarlo con Ray Loriga y Benjamín Prado, algo más talluditos, bajo la etiqueta «generación Kronen». Juntos, aunque cada uno por su cuenta, abrieron una brecha en el mercado por la que se colaron un montón de escritores jóvenes dispuestos a ofrecer su visión del mundo con una prosa sencilla y descarnada, impregnada por la estética rock y la cultura de la imagen. Las editoriales buscaban como locas obras escritas por jóvenes, cuanto más jóvenes mejor, en un intento de reproducir el «fenómeno Mañas», quien, por cierto, en 2019 fue galardonado con el LI Premio Ateneo de Sevilla por *La última juerga*, donde retomaba a sus personajes veinticinco años después. Pero en aquel entonces, la palma de la juventud se la llevó Violeta Hernando, que publicó con catorce años su novela *Muertos o algo mejor*. Y mientras los medios de comunicación jaleaban el nacimiento de aquella generación X ibérica, la crítica más seria, como ave de mal agüero, empezó a decir que era una pompa de jabón y que los autores de aquella subliteratura acabarían desapareciendo en cuestión de años porque no tenían capacidad para forjar ninguna trayectoria. Y acertaron. No era muy difícil.

Sin embargo, aquel descosido en el mercado permitió que, disimulados entre aquella cofradía del cuero, como los calificó Jorge Herralde, exdirector de Anagrama, se colaran autores que también sabían escribir, como Juan Manuel de Prada, que arrasó con *Coños* y *El silencio del patinador*, o Juan Bonilla, que publicó en Pre-Textos su exitoso volumen de cuentos *El que apaga la luz*. Estos dos últimos eran libros de relatos que alcanzaron la segunda edición, por lo que no es extraño que alguien como yo, que pretendía publicar su volumen de cuentos, los tomara como modelo.

Juan Bonilla, además, vivía por aquel entonces en Jerez de la Frontera, ciudad vecina a la mía. Aprovechando que participaba en un ciclo de conferencias en Sevilla, donde yo estudiaba, lo abordé a la salida y en un deslavazado discurso de fan le demostré mi admiración y le endosé un par de cuentos por si tenía tiempo de leerlos. Al final le había anotado mi teléfono, por si le apetecía llamarme para darme su opinión. Volvimos a vernos en Jerez unos meses después, y, animado por su amable receptividad, le pasé el primer manuscrito de mi libro de relatos, una especie de maqueta de *El vigilante de la salamandra*. A Juan le gustó, pero me aconsejó que eliminara del conjunto tres o cuatro relatos que consideraba más flojos que el resto. A partir de entonces, aprovechando que él seguía en Jerez y yo en Sanlúcar, convinimos un método de trabajo que consistía en lo siguiente: yo escribía un nuevo cuento, se lo enviaba por correo postal y al día siguiente él me llamaba para decirme qué le había parecido y discutíamos si incluirlo o no en el futuro volumen. Eso duró algunos meses, y cuando al fin dimos por completado el libro, él mismo me sugirió que lo enviara a Pre-Textos e incluso habló con el editor para que le dieran prioridad. Lo que yo entonces ignoraba es que las editoriales cuentan con lectores de confianza a los que dan a leer los manuscritos que consideran para su publicación. El mío (aunque esto lo sabría tiempo después) fue a parar a manos de Vicente Gallego, excelente cuentista y poeta, que realizó un entusiasta informe que convenció al editor, Manuel Borrás.

Tuve que esperar más o menos un año para que se publicara, ya que las editoriales suelen confeccionar el programa con un año de adelanto, y cuando al fin salió al ruedo, fue recibido con un entusiasmo mayor del que yo habría podido soñar. De ahí que me pusiera a rondar el teléfono a la espera de que alguna editorial importante me llamara para ofrecerme un talón por mi primera novela. Según mi corta experiencia, eso era lo que pasaba luego. Pero ninguna llamó. Esa sería la primera lección que aprendería: las buenas críticas no tienen por qué traducirse en buenas ventas. Los casos de Juan Manuel de Prada, que ganó el Planeta, o el propio Bonilla, que fichó por Ediciones B con un jugoso contrato, no eran la norma. En medio estaba el lector, que era quien decidía. Así que mis rondas alrededor del teléfono fueron para nada.

Decepcionado, mientras el libro iba vendiéndose poco a poco y mi nombre empezaba a sonar en los círculos del cuento, volví a los concursos. Fui sumando más premios a mi currículum mientras comprobaba con incredulidad y decepción la desconexión que

existía entre el mundo literario y el de los concursos, donde yo seguía siendo un desconocido pese a haber publicado en una editorial prestigiosa.

De esa labor callada surgieron dos volúmenes de cuentos más: *Las interioridades*, que fue galardonado con el Premio Tiflos de cuentos en 2001, y *Los arácnidos*, Premio de relatos Cortes de Cádiz en 2004. Fueron cinco o seis años en los que me creé un nombre como cuentista, empecé a asistir a congresos sobre relato, a tertulias y demás, codeándome casi siempre con otros cuentistas. A merodear, en fin, por una parte del mundo literario que parecía correr paralela a la de los novelistas, si bien alguna vez se tocaban.

Del fantástico al absurdo

En esos años la temática de mis cuentos sufrió una evolución, imagino que natural e inevitable. Poco a poco, y casi sin darme cuenta, me descubrí escribiendo cuentos donde lo fantástico no surgía tanto de la incidencia en la cotidianidad de un elemento sobrenatural como de contar con naturalidad un hecho inverosímil. Más que cuentos fantásticos eran cuentos disparatados, que ahondaban en el lado absurdo de la vida en busca de su poesía oculta, que buscaban crear un efecto delirante con el que pretendía revelar la faz del mundo desbrozándolo de los hierbajos racionales.

Cortázar explicó mis intenciones mucho mejor que yo al hablar de «Autopista del sur», uno de mis cuentos preferidos precisamente porque no hay ningún elemento fantástico, solo una leve brisa de fantasía:

> Hay en él elementos fantásticos pero cualquiera que lo haya leído sabe que es un cuento perfecta y cabalmente realista. Es un episodio que, eliminando el elemento fantástico, puede sucedernos a todos en cualquier momento cuando circulamos en automóvil por una autopista: podemos entrar en un embotellamiento, quedarnos detenidos un tiempo más o menos largo y en ese momento que es como un paréntesis en la vida ordinaria podemos vivir un tipo de experiencias que es lo que traté de explorar, reflejar y ahondar en el cuento. Me acuerdo que cuando lo escribí pensé que el tema daba realmente para mucho porque como todas esas novelas que suceden por ejemplo en un viaje en tren o en barco o en avión donde a lo largo de unos días o de unas horas se encuentran y desencuentran diversos personajes, de la misma manera un embotellamiento en una autopista produce una especie de célula humana en la que nadie ha querido estar ahí, nadie conoce a los otros y nadie tiene demasiado interés en conocerlos, pero el hecho de que se produzca el embotellamiento y los incidentes que comienzan a sucederse poco a poco determinan inevitablemente una toma de contacto entre los ocupantes. Mi problema fue que quería describir y llevar a sus últimas consecuencias los encuentros que se

> pueden producir en una situación anómala como esa, pero claro, ¿cuánto dura un embotellamiento? Puede durar una hora, cinco horas, un día, como sucedió en Roma en pleno centro de la ciudad hace tres años. Para ese cuento yo quería más tiempo, quería llevarlo más allá y fue entonces como de una manera perfectamente natural entró lo fantástico. Decidí contarlo sin que los personajes se sorprendieran demasiado de que el tiempo no solamente durara un día o dos sino que sigue pasando y a comienzos del cuento hace muchísimo calor y hacia la mitad está nevando, o sea que las estaciones han cambiado. Nunca se hace referencia directa a cuánto tiempo ha transcurrido pero si ustedes lo leen verán que pasan muchos, muchos meses. Desde ese punto de vista, hay que aceptar el elemento fantástico porque el embotellamiento se produce en la puerta de la ciudad de París y es absolutamente inconcebible que el gobierno francés, que tiene fama de ser tan eficaz, no resuelva ese problema. De modo que hay que aceptar, como lo acepta cada uno de los personajes, que ese embotellamiento se prolongue indefinidamente.

Y esa es la poesía que yo buscaba en mis relatos, ese lirismo que inevitablemente se destila al dar un tratamiento realista a una situación absurda. Como ocurre en el cuento de Cortázar, donde en la situación imposible que él plantea, sucede lo mismo que en un grupo de gente perdido en una isla o una cordillera a causa de un accidente aéreo, se convierten en náufragos con problemas de náufragos: entre otras cosas, tienen que alimentarse, pero no hay nada que comer ni que beber fuera de la autopista porque los campesinos de los alrededores se niegan a prestarles ayuda, abandonándolos a su suerte. La insolidaria actitud de los labriegos nunca se explica —en realidad no se puede justificar—, pero Cortázar logra que el lector la acepte dentro de los elementos insólitos del cuento, ya que es necesaria para el relato, pues propicia que nazcan todos los diferentes elementos positivos y negativos de una sociedad humana: quién, con un sentido de la justicia y de la equidad, repartirá lo que tiene, quién lo esconderá para comérselo solo, quién decide que tal vez puede hacer un buen tráfico de mercado vendiendo algunos litros de agua que le sobran o unas manzanas; las rivalidades de tipo personal, las relaciones de tipo sentimental, los contrastes entre la gente comunicativa y la solitaria… Todo eso, pese a sostenerse sobre pilares irreales, funciona de una manera muy realista.

Este tipo de cuento, ya digo, es el que habita en *Las interioridades* y *Los arácnidos*, mis dos libros siguientes, poblados de historias en las que intenté seguir el magisterio de Cortázar, que Chesterton resumió con su habitual lucidez al decir: «La aventura podrá ser loca, pero el aventurero debe ser cuerdo: el dragón, sin san Jorge, no sería siquiera grotesco». Así que me apliqué en buscar situaciones absurdas y exprimirlas, llevarlas a sus últimas consecuencias.

Aunque al principio los certámenes literarios eran una manera de traducir la literatura en dinero con el que pagar las facturas, cuando le cogí el truco me pareció una cómoda manera de vivir, así que, no sé si consciente o inconscientemente, fui aplazando el momento de escribir una novela. La excusa era que no quería ponerme a ello hasta tener una bonanza económica que me permitiera consagrar un año o más a un trabajo que no daría frutos hasta que estuviera acabado, si es que los daba. Porque lo bueno del cuento era que si escribías un cuento fallido, que no te premiaban en ninguna parte, solo habías malgastado una semana o quince días de trabajo, pero si escribías una novela fallida perdías como mínimo un año, y por aquel entonces yo no me lo podía permitir.

Pero ahora sé que no eran más que excusas, porque no habría sido complicado compaginar ambas cosas. El problema era otro. Por un lado, acumular premios con cierta regularidad puede generar en uno esa avidez del ludópata, que se encuentra ante un dinero «fácil» de ganar con un poco de paciencia. Aunque por supuesto había meses de sequía, los meses buenos compensaban la media. Pero la verdadera razón era que cuando intentaba escribir una novela lo hacía terriblemente desorientado. Por aquel entonces leía básicamente cuento, un género que había aprendido a dominar, pero la novela me parecía algo mucho más complejo, cuyas dimensiones se me antojaban ingobernables. Empecé varias, muchas, pero a las treinta o cuarenta páginas las abandonaba con cualquier excusa. Me decía que no acababa de encontrar el tono, o dudaba de que la idea base tuviera la suficiente entidad para sustentar una historia de doscientas páginas. Pero ahora, al escribir estas líneas, me doy cuenta de que uno de los motivos del problema era que esas historias de planteamientos absurdos que funcionaban muy bien en un cuento eran muy difíciles de sostener a lo largo de una novela. En un cuento funcionan perfectamente como metáfora, pero no funcionan igual en una novela, donde estás obligado a estirar el absurdo durante demasiadas páginas. Probablemente eso, que no comprendí entonces y sí ahora, fuera la causa de mis frustrados amagos de novelista.

Sin embargo, cualquiera que conozca mi bibliografía pensará que estoy mintiendo como un bellaco, pues sí que había escrito una novela en mi época de cuentista, antes incluso de publicar mi primer libro de relatos. En concreto, durante el verano de 1996. Lo que ocurre es que dadas sus características me cuesta referirme a *La*

hormiga que quiso ser astronauta como mi primera novela.

La escribí, como imagino que muchos como yo hicieron ese año, esperanzados o provocados por el Premio Nadal, que esa convocatoria había ido a parar a otro joven desconocido con una novela titulada *Matando dinosaurios con tirachinas* y que narraba en un lenguaje que imitaba las canciones de Sabina una historia de superación del síndrome de Peter Pan. La crítica, que no veía dónde iba a parar aquella moda que apenas daba frutos digeribles, la puso a caldo. Yo la leí con gran incredulidad, buscando que en algún momento de sus inanes páginas se desprendiera esa trascendencia que elevaba la novela de Mañas. Sin embargo, en esta no sucedía nada que pudiera redimirla de su vacuidad.

Así que me puse a escribir un producto similar, que también hablaba de superar el síndrome de Peter Pan, aunque de un modo más literal, ya que el protagonista, una especie de trasunto mío, era un quijote moderno que no sabía distinguir la realidad de sus fantasías y que no lo lograría hasta que un hecho contundente lo hiciera al fin madurar. Al año siguiente, el jurado consideró que ya estaba bien de fomentar la moda juvenil y premiaron una novela de resonancias borgianas escrita por un profesor de Historia del Pensamiento Político de cuarenta años (aunque se reservaron el finalista para *La flaqueza del bolchevique*, de un joven desconocido, Lorenzo Silva, que nuevamente acabaría eclipsando a la ganadora). Una vez cumplida sin éxito la misión para la que fue escrita, *La hormiga que quiso ser astronauta*, aquella obra inclasificable escrita con todo el brío estilístico de la juventud, fue encerrada en un cajón, y después de las alabanzas de mis relatos, no me atrevía a ofrecerla a ninguna editorial porque nada tenía que ver con el camino que habían abierto mis cuentos. Si la comparaba con estos, no me parecía un producto serio. La publique más de una década después, etiquetada como novela juvenil, en la editorial Alamut, dada la amistad que me unía con su editor, a quien le parece mi mejor novela, supongo que por lo desprejuiciado de su argumento y estilo, que van por libre.

Ahora que sé el tiempo que lleva escribir una novela, me cuesta creer que la escribiera en poco más de tres meses y sin ningún tipo de planificación, además. Sabía que al final el protagonista acabaría madurando, y que lo obligaría a ello (en eso Poe estaría contento conmigo), y lo único que tenía que hacer era encadenar un episodio fantástico tras otro hasta acumular un número de páginas suficiente como para que alcanzara empaque de novela. Bien mirado, esta primera novela mía casi podría considerarse un conjunto de cuentos

entrelazados.

En realidad, esa falta de planificación se debía a mi ignorancia de que para escribir una novela existía un procedimiento, digamos establecido. Podría decirse que desde esa ignorancia también escribía mis cuentos. Me gustaban los que tenían vueltas de tuerca, como ya he dicho, y trataba de imitarlos. Y leía poéticas y decálogos de autores, por lo que en mi ingenuidad creía disponer de las nociones suficientes para escribir cuentos. Pero ignoraba qué eran las catálisis, los indicios o la estructura de vasos comunicantes, o docenas de recursos más, porque esos conocimientos técnicos propios de los talleres literarios los iría descubriendo al impartirlos.

Ahora hablo a mis alumnos, por ejemplo, de las diferentes estructuras que pueden sostener una historia, pero la mayoría de mis cuentos eran lineales. Tenían una estructura muy sencilla, no jugaban ni trataban de ser originales en ese aspecto. Se desarrollaban desde un principio hasta un desenlace sorpresa, y solo ocasionalmente había algún *flashback*. Apenas había escenas, y mucho menos microescenas dentro de escenas. Casi todo está narrado en resumen. Ahora, con el conocimiento que he atesorado impartiendo talleres, escribiría cuentos de otro modo. No sé si mejores, pero estoy convencido de que serían más variados, más sofisticados estructuralmente, no se ajustarían siempre a los mismos patrones. Y probablemente tardaría menos en construirlos.

Cuando comencé el largo proyecto de mi Trilogía Victoriana, que me llevaría siete años, sí tenía cierto bagaje como profesor de talleres y puede decirse que había aprendido tantas cosas como mis alumnos. Como ya he mencionado en el capítulo 3, creo que *El mapa del tiempo* fue la primera novela que escribí como debía hacerse.

Capítulo 12

Vida de escritor o bienvenido a la jungla

Los escritores *full time*

Hoy en día, la vida del escritor —me refiero a aquellos que no tienen otra profesión y viven exclusivamente de lo que escriben— es similar a la de un funcionario. Quizás parezcamos magos, pero no lo somos. Salvo que escribamos libros de viajes o de investigación periodística que nos obliguen a salir de casa y vivir variadas aventuras, la mayoría nos levantamos y nos sentamos a escribir, básicamente. Tan emocionante como eso. Unos madrugan y los primeros fulgores del alba los sorprenden escribiendo, otros son aves nocturnas y escriben de noche, mientras la ciudad descansa en un silencio vibrante. Unos hacen ejercicio antes de sentarse, otros no. Unos ponen música, otros desconectan el router. Pero, en general, cuando tus ingresos dependen de los libros que publicas, lo que fundamentalmente haces es escribir. Si por los motivos que sean disfrutas de una economía saneada, puedes escribir a tu ritmo, pero lo normal es que tengas que producir con regularidad, por lo que tu rutina de escritura será diaria, administrada como cada uno prefiera.

Dicen que la producción media es de una página cada tres horas. Conozco a escritores capaces de producir siete u ocho páginas al día. Yo ni de lejos. Aparte de diurno, soy un escritor lento, y los días que logro escribir dos páginas, salgo a celebrarlo. A este ritmo, una novela de extensión mediana (unas trescientas páginas) se tarda en escribirla un año y medio (o dos), durante el cual el escritor no está consagrado a la novela, sino que la interrumpe de tanto en tanto para dar una conferencia aquí, acudir a un curso allá, a una visita al extranjero acullá, y demás cosas que lo ayudan a aumentar los modestos ingresos de sus libros. El ritmo de publicación, por

tanto, suele ser de una novela cada dos años, debido por un lado a que uno no puede tardar menos, y por otro a que el mercado tampoco puede absorber una novela del mismo autor durante periodos más breves. A veces, este ritmo se quiebra al introducir entre dos novelas un libro de cuentos, un ensayo o alguna otra obra que suponga un cambio de género.

Huelga decir que toda esta rutina cambia en los escritores superventas, que quizás tengan que producir más rápido, si están enfangados en alguna serie, o más despacio, si sus novelas son acontecimientos mundiales. Pero los escritores «multiplatino», que convierten en oro todo lo que tocan, son minoría. Si vamos a los datos de las últimas encuestas, descubriremos que el escritor consolidado, aquel que logra ingresar más de diez mil euros anuales, representa solo el 6,3 por ciento de los que atestan los escaparates. Por desgracia, son los más visibles y esa presencia mediática hace que los lectores y aspirantes a escritores tengan una idea bastante equivocada del glamur y el dineral que rodea la figura del escritor.

La cruda realidad, sin embargo, es que la mayoría somos escritores del montón, de los que hacemos bulto en las librerías, los llamados autores *midlist*, de anticipos modestos y ventas variables. No son autores bestsellers, o lo son en potencia, pero sus ventas justifican la pequeña inversión que la editorial hace en ellos. Pueden dar el campanazo con alguna obra, o no darlo nunca, y mientras tanto la barnizan de prestigio. Para esos escritores el tiempo es oro y un día sin escribir es un lujo que rara vez se pueden permitir y que, al menos en mi caso, genera remordimientos. Estos escritores dependen de los vaivenes, las modas y los caprichos del mercado, y conviene que no escriban de espaldas a él, encerrados en su torre de marfil, si realmente quieren que sus obras se vendan.

Así están las cosas

Como decía antes, la actual situación del mercado es muy distinta a la de finales de los noventa, cuando yo empecé a publicar. Y aún más a la de los años setenta u ochenta, esa época dorada para los escritores en la que si eras un desconocido podías ganar el Premio Planeta —como Ana María Matute o Juan Eslava Galán—, o La Sonrisa Vertical —como Almudena Grandes—, y eso te aureolaba

de un prestigio inmediato e imperecedero, y te granjeaba unos lectores que te seguirían hasta la tumba. Hoy los premios ya no descubren a nadie y el tipo de lector actual se mueve más por temática que por nombres.

De todos modos, me atrevería a decir que nunca ha sido tan fácil publicar como hoy en día. Ni tan difícil vender. Lo primero es porque el nivel exigido por los editores para publicarte una obra ha bajado considerablemente para adaptarse a los gustos del público. Ya no hace falta escribir bien, tener un estilo personal. A veces una prosa cuidada resulta incluso contraproducente, un obstáculo. Basta con saber contar una historia potente. Bueno, a veces ni siquiera hay que saber contarla bien, porque el lector puede disfrutar con lo que hoy se conoce como *page turner* (expresión anglosajona que alude a los libros cuyas páginas se devoran). Que hoy una novela se lea rápido y fácilmente es un argumento de venta, un sinónimo de su calidad, por absurdo que suene.

Estoy generalizando, por supuesto, pero lo cierto es que el mercado editorial se halla bajo la tiranía del bestseller, que no solo hace referencia al libro que se convierte en superventas, sino a un tipo de historia escrita siguiendo una fórmula concreta, novelas concebidas sin más pretensión que hacer pasar un buen rato.

Si hoy nos damos una vuelta por las grandes librerías veremos que los libros están agrupados por géneros (dentro de estos muchas obras parecen copias de las más vendidas, como clonadas a partir de su ADN), y que algunos géneros ocupan mucho más espacio que otros. Son los géneros de moda, los que más venden. En el momento de escribir esto es la novela policiaca la que arrasa entre los lectores.

Este género venía pisando fuerte desde hace más de treinta años —cuando despertó, Vázquez Montalbán ya estaba allí con sus novelas de Pepe Carvalho—, pero fue a causa de la irrupción de la novela negra escandinava cuando cobró hechuras de plaga. Aunque Henning Mankell llevaba unos años publicando sus novelas de Kurt Wallander, sería el malogrado Stieg Larsson quien le diera el empujón definitivo. El descomunal éxito de su trilogía *Millennium* extendería el policiaco nórdico por todos los rincones del mundo como una brutal e imparable onda expansiva. Luego Jo Nesbø, Camilla Läckberg o Jussi Adler-Olsen y su Departamento Q, entre otros muchos, se encargarían de consolidarlo. Y en 2015, *La chica del tren*, de Paula Hawkins, otro éxito salvaje, ampliaría las siempre indefinidas fronteras del género poniendo de moda el *domestic noir*, o *thriller* cotidiano, protagonizado por gente corriente en apuros, no

necesariamente policías. Así que ahora la novela negra —o policiaca, o *thriller*, metámoslo todo en el mismo saco porque para el caso viene a ser lo mismo— es la reina de las librerías, por lo que no es extraño que muchos autores hayan sentido la tentación de medirse en este género que parece absorber a casi todos los lectores. ¿Cómo resistirse a echar las redes en ese irresistible banco de peces? Así que muchos novelistas patrios se han apresurado a crear una serie protagonizada por un inspector de policía, generalmente de desastrosa vida privada, un pobre diablo sacudido por una ventisca de problemas personales que hacen que el caso que investigar sea lo de menos, siguiendo el modelo del triste, deprimido y diabético Wallander.

Junto a las mesas de novela negra, también encontramos al resto de los géneros resultones, como los bestsellers esotéricos que aún siguen la estela de *El código Da Vinci*, los sucedáneos eróticos de *Cincuenta sombras de Grey* y la novela juvenil, donde predominan las distopías, inspiradas en *Los juegos del hambre* o la serie *Divergente*. Como en todo, hay quien lo hace bien, incluso excepcionalmente bien, y quien lo hace mal, aunque necesariamente las ventas no vayan en consonancia, pues ¿quién puede decir qué escritor es bueno y qué escritor es malo? Cada lector tiene su gusto, y ellos mandan.

Podría parecer que el bestseller, el equivalente a la comida basura en el mercado editorial, es un fenómeno reciente, pero no lo es. Ya en el siglo XIX los críticos más escrupulosos se quejaban del sesgo de entretenimiento que empezaban a mostrar ciertas obras. Las novelas de misterio, suspense y terror atraían cada vez a más lectores entre las clases populares, y no faltaban quienes cuestionaban tanto su mérito literario como su valor social. ¿Merecían aquellos productos sensacionalistas llamarse novelas, o había una forma nueva e inferior de prosa destinada a satisfacer la voraz demanda de los lectores que compraban libros en las estaciones de ferrocarril? En 1863 una importante reseña del *Quarterly Review* señalaba como causas de la aparición de esta subliteratura, aparte de los puestos de venta de libros de las estaciones, las publicaciones por entregas y las bibliotecas ambulantes.

Así las cosas, es lógico que a muchos de los que tratamos de vivir de la escritura no nos quede otra que plegarnos a los designios del mercado. Hay quien sigue atrincherado en una posición romántica, como si fuera el último superviviente de una antiquísima casta de narradores cuya misión es custodiar la literatura. «Yo escribo lo que quiero», se dicen, convencidos de que si es bueno ya venderá. Evidentemente es una posición respetable, incluso admirable, diría yo, pero a mí eso me parece una temeridad si dependes de tus libros para comer, porque se cumple en muy contados casos. Por desgracia, hoy la calidad de un libro no garantiza su venta. Hoy el libro ya no es una fuente de conocimiento y de crecimiento, sino un producto que hay que vender, y ya sea bueno o malo, tiene que someterse a las leyes del mercado.

Tampoco estoy diciendo que haya que rebajar la calidad de nuestras obras y pergeñar productos que estén por debajo de nuestras posibilidades. Es decir, vendernos al mercado, esa expresión que muchos usan con desdén. Aunque tampoco tengo nada que objetar a quienes lo hacen, a aquellos que intentan reproducir un éxito, ya sea por voluntad propia o por sugerencia editorial. Pero creo que hay un término medio: llevar los temas de moda a nuestro a terreno. Escribir para el mercado sin perder nuestra esencia puede resultar un emocionante desafío, o así conviene verlo para no desfallecer. Sea como sea, tendremos más garantías de sobrevivir cuanto más alcancemos a comprender la lógica del ecosistema en el que estamos obligados a movernos.

Este modo de supervivencia lícito se vuelve cada vez más necesario, pues, como decía antes, nunca ha sido tan difícil vender como hoy. La crisis de 2008 y la piratería han asestado un duro golpe al mercado editorial patrio, que nunca había sido muy boyante, todo hay que decirlo. Es innecesario recordar que muchos españoles se jactan de no haber leído nunca un libro, algo penoso comparado con otros países europeos. Pero, a pesar de ese déficit de lectores, antes de la crisis un bestseller vendía más de un millón de ejemplares y actualmente no llega a quinientos mil. Los autores superventas de las últimas décadas ahora venden la mitad, y como eran ellos quienes con sus pingües beneficios permitían a las editoriales mantener a los escritores *midlist*, estas se han visto obligadas a buscar nuevos superventas.

Para ello han recurrido a las redes sociales, en busca de los *youtubers* e *influencers* que más seguidores tienen, lo que garantiza un gran número de lectores sin necesidad de invertir mucho en promoción. Por eso, todo el que es alguien en internet, a estas

alturas ya tiene como mínimo un libro publicado en alguna editorial importante. La mayoría de los *youtubers* publican obras relacionadas con la temática de sus canales o con los videojuegos —como la serie Wigetta, novelas escritas a cuatro manos por los *gamers* Willyrex y Vegetta—, o se convierten en personaje de un cómic, como ha hecho el Rubius, quizás la cara más visible de este fenómeno reciente. Pocos se atreven a descolgarse con una novela. Eso lo dejan para las *booktubers*, que vienen a ser como las primas cultas de los otros. Uso el femenino porque la mayoría son chicas, universitarias y lectoras voraces, que usan sus canales de YouTube para reseñar los libros que leen, en su mayoría juveniles o bestsellers. Sin embargo, pese a que arrastran miles de seguidores y pueden ayudar mucho a las ventas de los libros que recomiendan, no todas tienen la calidad requerida para publicar, por muy lectoras que sean. Muchas apuntan buenas maneras, y quizás con los años sean buenas escritoras. Podría decirse que la mayoría aún están muy verdes, pero el mercado no las deja madurar. Baste mencionar la polémica suscitada por *Besos entre líneas*, de May R. Ayamonte y Esmeralda Verdú, dos de las *booktubers* más conocidas, que dividió a sus seguidores sobre la calidad de su novela.

Merece la pena que nos detengamos en señalar cómo este fenómeno se ha extendido a la poesía. Desde siempre, nuestros poetas se han quejado de las escasas ventas de los libros de poesía, donde solo unos pocos, como Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes, lograban que sus poemarios tuvieran cierto eco entre los lectores. Ahora la poesía campa a sus anchas en la lista de los más vendidos. Pero ¿es poesía? ¿Y tú me lo preguntas, dices clavando en mí tu perfil de Instagram? La verdad es que, por mucho que se venda como poesía, es evidente que no lo es, a menos que uno considere que los poemas que escribía en la carpeta del instituto o le escondía en el pupitre a la chica que le gustaba fuesen poesía. Otra prueba de ello es el hecho de que en las librerías los poemarios de Laura Escanes, Irene X, Miguel Gane, Sara Búho y otros *instapoets* tienen su propia mesa, separada de la sección de poesía, donde dormitan los Montero y Marzal con los clásicos de siempre, esa poesía que vende menos a pesar de serlo más. Y por si esto no basta, sirvan estas palabras de la propia Irene X: «Poesía yo creo que no hacemos ninguno. Nos gusta mucho leer poesía, pero para decir que hacemos poesía hay que echarle cojones». Hace un par de años, Felipe Benítez Reyes afirmaba sentirse «como un vulgar terrícola entre navegantes interestelares». Su último poemario, *Ya la sombra*, Premio Tiflos de poesía, se codeaba en las listas de poesía con los de

Defreds, Marwan o Rupi Kaur. «El próximo lo firmaré como Benrex Z», terminaba el roteño con más incredulidad que sorna.

La guinda del pastel la puso el año pasado el Premio Espasa de Poesía, que con sus 20.000 euros de dotación nació para catapultar a estos poetas *low cost*, premiando el poemario *Alzando el vuelo*, del venezolano Rafael Cabaliere, cuya verdadera existencia no tardó en ponerse en duda. Según se dijo en varios medios, se trata del perfil de alguien que empezó a viralizarse hace unos años mediante la compra masiva de seguidores, hasta alcanzar cientos de miles. Sea un bot o no, su poesía no ofrece dudas sobre su calidad, como podéis comprobar en esta muestra espigada al azar de entre sus páginas: «Cuando volvamos a vernos / te explicaré en un abrazo / cuánto te he extrañado». Quizás era el último ejemplo que los escritores necesitábamos para acabar de comprender la nueva situación del mercado, donde lo que se escribe deja de ser importante y solo parece serlo el perfil del autor, su presencia en redes y su cohorte de *followers*.

También es justo reconocer que la culpa no es de estos jóvenes a los que las redes han catapultado al estrellato, que en la mayoría de los casos son invitados a publicar por las propias editoriales, conscientes de su tirón. Que no sepan escribir no es un obstáculo, ya se encargará alguien de hacerlo por ellos, como confesó con suma ingenuidad Aitana Ocaña, concursante de *Operación Triunfo*, en la presentación de su poemario *La tinta de mis ojos*, publicado nada menos que en Alfaguara. «Cometo faltas de ortografía y no sé expresarme muy bien, pero lo he conseguido con ayuda de una *coach* escritora», dijo sin el menor rubor, ignorando lo mucho que eso puede escocer a los que hemos sudado la camiseta para llegar donde estamos. Pero tampoco creo que sea culpa de las editoriales, que se ven obligadas a recurrir a estas estrategias de supervivencia tan desesperadas y vergonzosas por el propio funcionamiento del mercado editorial, del que son más víctimas que culpables. Rentabilidad a cambio de pérdida de prestigio. ¿Un buen trato?

La cruda realidad editorial

En España se publican más libros de los que el público puede absorber. Según los datos que maneja Neus Arqués en su muy recomendable *Marketing para escritores*, en el año 2007 se

publicaron 70.520 títulos, con una tirada media de 5.070 ejemplares por título. Eso hace un total de 357 millones de ejemplares publicados. Esta fue la oferta en el año 2007. Sin embargo, la demanda para ese año fue de 250 millones de ejemplares vendidos. Restando la demanda de la oferta, nos quedan 107 millones de ejemplares publicados que no fueron acogidos en las estanterías de ningún lector. Como huerfanitos de Dickens, merodearon bajo la lluvia hasta que la guillotina de las editoriales acabó con su sufrimiento. «En este *décalage* —asegura Arqués— se encuentra la raíz de la actual saturación de mercado, pues ante un lector que no lee más, la industria reacciona diversificando y publicando más títulos. Esto genera sobresaturación, sobredistribución y, finalmente, sobrepérdidas.»

El resultado es un mercado que improvisa como puede en su huida hacia delante, lanzando títulos a la desesperada en busca del próximo bestseller, y que además tiene que lidiar con los cambios que plantean las nuevas tecnologías. Todo este batiburrillo de géneros cristaliza en la mesa de novedades de las librerías, donde la efímera vida de un libro dura apenas tres meses. Si en ese plazo no ha conseguido generar unas ventas apreciables, ya no tendrá oportunidad de hacerlo, pues será trasladado a los estantes, que es el morir. Allí enseñará únicamente el lomo, y si ya es difícil que alguien repare en tu libro en la mesa de novedades, es prácticamente imposible que lo descubra allí a menos que pregunte por él. En las librerías que disponen de fondo suele permanecer hasta cumplir el año de publicación. Luego incluso de allí desaparecerá, porque hasta ese espacio miserable tiene su valor. El aluvión de novedades que semanalmente recibe una librería es tal que la mayoría de los libros están sometidos a una política de rotación de la que solo pueden liberarte las ventas. Pero si el paso fugaz por las librerías es el destino de la mayoría de los libros, aún puede ser peor. Según me dicen algunos libreros, hay libros que ni siquiera tienen la oportunidad de salir de la caja, pues son devueltos por falta de sitio. ¿Aterrador, verdad? Pero así están las cosas, y quienes tratamos de vivir contando historias tenemos que aceptar esta paradójica situación: que en un país tan poco lector como el nuestro, la oferta supere a la demanda y las librerías se vean desbordadas por la incesante marea de novedades. En conclusión, el escritor tiene que enfrentarse a la idea de la mortalidad de su libro, a que esa obra a la que ha consagrado un año o dos o los que sean de su vida, privándose de tantas cosas, sea un fugaz parpadeo en las librerías a menos que se convierta en

un bestseller.

Visibilidad y consecuencias

Una de las cosas que yo experimento cada vez que me llega una caja con los ejemplares de cortesía de mi nuevo libro es un calambre de ilusión. Sopeso en las manos a la nueva criatura, satisfecho de cómo ha quedado, asombrado de que algo tan abstracto como una historia inventada haya cobrado carnalidad. Y tarde o temprano lo coloco sobre la mesa del comedor, me retiro unos pasos, y lo veo relucir mientras me felicito por el gran trabajo que hemos hecho, cómo hemos barajado varias cubiertas hasta encontrar la que más destaque, una que llame la atención del lector, siempre distraído y acribillado por cientos de estímulos, sin dejar de ser fiel al contenido de la novela. En ese instante, viendo el libro allí solo, junto al frutero, incluso siento que lo hemos conseguido. Pero ese convencimiento dura hasta la visita a la librería. Una vez allí, compruebas que tu libro no es más que otro título en el mar encrespado de las novedades. Te parece que cualquier otro destaca más que el tuyo. Que por muy bien colocado que esté, no es suficiente. Y el hecho de que un lector entre en una librería, pasee entre la maraña de novedades, tome tu libro sin conocerlo de nada, lo ojee y lo compre, te parece un pequeño milagro.

En mis más de veinte años en el oficio, nunca he coincidido en una librería con alguien comprando uno de mis libros, y siempre me he preguntado qué haría si se diera el caso. Supongo que me presentaría, le agradecería su elección y me ofrecería a dedicárselo. Pero tendría que morderme la lengua para no preguntarle por qué lo ha adquirido, que es lo que más me interesaría. ¿Había oído hablar de él, se lo había recomendado alguien? Eso podría entenderlo. Sería como ver de primera mano los efectos de la promoción. Pero lo que verdaderamente me desconcertaría es que lo hubiera comprado por impulso, atraído por la cubierta o la sinopsis o vete a saber qué conjunto de cosas, que según los estudiosos es como compra la mayoría de los lectores. Si esto es así, cuanto más visible sea un título, más posibilidades tiene de ser adquirido, evidentemente. Por eso, aparte de las mesas de novedades, las grandes cadenas de librerías cuentan con espacios privilegiados donde colocar ciertos libros. Estos puntos de venta, el

equivalente a la «primera línea de mar», suelen ser de pago y demandan además mucha rotación de producto. La lucha por el espacio destacado en las librerías es encarnizada.

Eso hace que una de las cosas que más preocupa al escritor cuando firma un contrato con una editorial es la promoción que esta va a hacer. No se trata de que consideremos nuestro libro tan extraordinario como para que todo el mundo deba enterarse de que ha llegado a las librerías. Se trata únicamente de que quieren una oportunidad de vender, pues la promoción es lo que hace visible al libro, al menos durante el tiempo que esta dura. Por ese motivo hay que hacerla coincidir con esos tres meses en los que nuestra obra se aferra a la mesa de novedades cual escaramujo al casco de un barco, su momento de apogeo. Sin embargo, la promoción, ya sea modesta o desmesurada, no garantiza que el libro venda, solo lo dota de visibilidad, intenta que el lector se entere de su existencia. Luego será este quien decida rascarse el bolsillo o no. Pero una cosa es segura: sin promoción, no hay visibilidad, y sin visibilidad, no hay ventas. Es así de sencillo. Si los lectores «ven» tu libro, si les «suena», si alguien les ha hablado de él, las posibilidades de que adquieran un ejemplar aumentarán considerablemente. De lo contrario, ya podrá ser una obra maestra que trastoque todas las creencias que tengamos de lo que significa la literatura, que no se venderá.

Sabiendo esto, tal vez pienses que lo más lógico es que si una editorial decide publicar tu libro se esfuerce en promocionarlo, pero esto no siempre ocurre. La editorial publica muchos libros, como hemos dejado claro, y no puede promocionarlos todos por igual. Cuenta con un presupuesto limitado para tal menester, y tiene que decidir cómo administrarlo, en qué libros de su vasto catálogo invertir y cuánto. La partida destinada a nuestro libro será mayor o menor en función de las expectativas comerciales del mismo. Suele obedecer a criterios como los ejemplares prevendidos, el anticipo pagado, la trayectoria comercial del autor, su presencia en redes… El autor, en todo caso, solo puede cruzar los dedos, y si es uno de los elegidos, entregarse a la promoción en cuerpo y alma.

Pero aunque todos los escritores desean que sus libros sean bendecidos con una buena promoción, su implicación en ella dependerá de su talante. Hay algunos que la disfrutan, y otros que la sobrellevan como pueden, que lo asumen como un mal necesario, esperando que la tormenta pase pronto y puedan volver a refugiarse en su estudio y ponerse con un nuevo libro, que es lo que de verdad les gusta. Hay que tener en cuenta que los escritores venimos de

procesos creativos en soledad y durante la promoción nos tiramos dos o tres meses haciendo todo lo contrario: dando entrevistas, charlas, presentando el libro. Es el momento de quedar con todos aquellos con los que no podías quedar por estar escribiendo tu novela. Yo no puedo evitar sentirme como un vendedor de crecepelo yendo de un lado para otro, pero si queremos que esa obra destilada en la soledad de nuestro estudio tenga alguna oportunidad en ese mercado hipercompetitivo, debemos apoyarla todo lo que podamos. Incluso más allá del plan de promoción de la editorial, pues hoy los autores tenemos la posibilidad de hacer una promoción paralela o de cobertura en nuestras redes sociales.

En esta búsqueda de la resonancia, en este esfuerzo para que todos los medios posibles hablen de tu obra, son de vital importancia las reseñas, que van apareciendo paralelamente a nuestro periplo de entrevistas y presentaciones por España, o eso sería lo óptimo. Para hacer coincidir las reseñas con la efímera vida del libro son importantes las llamadas «ediciones anticipadas», que permiten a los críticos tener leído el libro casi antes de que se publique.

Y ya que estamos, conviene detenernos en la figura del crítico, que también ha mutado visiblemente desde que yo empecé a publicar hasta nuestros días. En la era preinternet, el crítico era un profesional del ramo que publicaba reseñas más o menos académicas en las tribunas de los suplementos o las revistas culturales. Todo el que publicaba tenía sus preferidos y soñaba con ser reseñado elogiosamente por ellos. Incluso se decía que una reseña en tal o cual suplemento reportaba un número comprobado de lectores. Pero este crítico ya no está solo, y aunque aún sigue teniendo predicamento, hay muchos lectores, en su mayoría jóvenes, que no se dejan guiar por los suplementos de toda la vida, sino por los críticos no profesionales que han surgido de los medios digitales: blogs, redes sociales, canales de *youtubers*, etcétera. Aunque hay de todo, en estos medios la crítica suele ser más un entusiasmo o valoración de lector que un análisis profundo. Aun así, algunos de estos medios generados por los consumidores cuentan con audiencias digitales notables que siguen con atención sus recomendaciones. En determinados casos, su capacidad de prescripción corre pareja a la de los críticos de toda la vida. Una reseña en un blog literario puede significar la diferencia entre el anonimato y la visibilidad. Y tanto los críticos profesionales como los blogueros están igual de cotizados por las editoriales, pues su labor de selección y prescripción resulta hoy más necesaria que

nunca para orientar al lector en la jungla de las novedades.

Pero, una vez acaba la promoción, pueden ocurrir dos cosas. Lo usual es que las ventas que hasta entonces había favorecido la promoción desciendan, o hasta desaparezcan. Y lo inusual es que surja ese fenómeno que nadie sabe a qué obedece y que todo autor desea llamado «el boca a boca». Como se deduce del nombre, consiste en que la gente empieza a recomendarlo, a hablar de él, en una progresión ascendente que puede acabar convirtiendo el libro en fenómeno de ventas. Esto suele ocurrir con dos o tres libros al año, sin que nadie conozca las causas, ni el autor ni los editores.

El misterio del éxito

¿Por qué el lector decide convertir en superventas ese libro y no ninguno de los que lo rodean, de temática similar, y del que aparentemente nada lo distingue? Ay, eso nadie lo sabe. Es algo que solo se puede racionalizar una vez que ocurre, pero que es imposible de prever. Sea como fuere, el boca a boca consigue, casi siempre, suplir con garantías las costosas campañas de marketing, que en muchas ocasiones intentan vender el «producto» con independencia de la calidad del mismo. Si conseguimos eso, nuestra obra alargará su vida mucho más allá de los tres meses estipulados, dependiendo de cuánto dure el efecto, y puede ser que cuando decaiga, la editorial incluso lo publique en nuevos formatos, ediciones de lujo o más económicas, para rebañar los últimos lectores antes de editarlo en bolsillo, cuya publicación se retrasará ladinamente cuanto más éxito tenga.

Cuando un libro trasciende de ese modo, las editoriales tratarán de replicar sus características, pero eso rara vez funciona, aunque evidentemente estos fenómenos creen subgéneros nuevos, como *La chica del tren* con el *domestic noir* o *El código Da Vinci* con la literatura de acertijos esotéricos.

El éxito puede llevar también a que el libro se traduzca. Es fácil que un título que tenga éxito en España se publique en otros países europeos, pero solo el megaéxito te abre las puertas del mercado anglosajón, donde apenas se traducen autores españoles. Entre 2000 y 2006 se tradujeron solamente doce títulos de ficción.

Y el gran premio, la recompensa más codiciada, es naturalmente la adaptación cinematográfica (la media anual de adaptaciones del

cine español es de 9,56). Aunque lo cierto es que el hecho de que hagan una película de tu libro puede no trastornar agradablemente tu existencia, dada la fugacidad de los estrenos españoles en las salas de cine. Hoy, con el bum de las series, la compra de Netflix, HBO o cualquier otra plataforma es mucho más rentable y, por tanto, más codiciada por los autores. Si esto se consigue, por mucho tiempo que haya transcurrido, la editorial relanzará el libro, probablemente con la cubierta de la adaptación, y este tendrá una nueva vida.

Como se puede ver, que un libro se convierta en superventas es terriblemente complicado. Y ello no depende tanto de su calidad como de la suerte. Ningún escritor alcanza un éxito espectacular sin una mínima dosis de buena suerte. Hay ejemplos a porrillo, pero escojamos a Conan Doyle. Cuando el autor escocés publicó la primera novela de Sherlock Holmes, esta apenas tuvo repercusión. Estaba a punto de tirar la toalla, y probablemente lo habría hecho, privando a la humanidad de su detective de referencia, de no ser porque la suerte acudió en su ayuda, encarnada en la revista *The Strand Magazine*. Fue fundada por George Newnes en 1880, y podemos considerarla la precursora de las que hoy abarrotan los kioscos, pues ofrecía entrevistas con famosos, artículos de interés general, fotografías y obsequios. Era el hábitat perfecto de los relatos cortos, y allí fue donde el detective encontró al público de más de trescientos mil lectores que no había alcanzado con las novelas. El resto, como suele decirse, es historia. En la actualidad, un golpe de suerte de ese calibre solo podría compararse con una serie de televisión de las que aguantan varias temporadas en pantalla.

Otra manifestación de la suerte es que algún famoso recomiende tu libro. Se estima que un libro recomendado por Oprah Winfrey quintuplica su tirada. Eso puede calcularse como una estrategia más de promoción, pero lo mejor es que ocurra de forma espontánea. Cuando Joschka Fischer, en aquel momento ministro de Asuntos Exteriores de Alemania, comentó su entusiasmo por *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, las ventas en ese país se dispararon, un hecho que tuvo un impresionante efecto rebote en España.

Sin embargo, si sucede un milagro y nuestro libro se convierte en bestseller, no podemos dormirnos en los laureles. Porque hay algo aún más difícil de conseguir que convertir nuestro libro en superventas: mantenernos en el mismo estatus con una segunda obra. Murakami, que sabe de lo que habla, decía que escribir una o dos novelas buenas no es tan difícil, pero escribir novelas durante

mucho tiempo, vivir de ello, sobrevivir como escritor, es extremadamente difícil. «Me atrevo a decir que casi resulta imposible para una persona normal —decía—. No sé cómo explicarlo de forma precisa, pero para lograrlo hace falta algo especial. Obviamente se requiere talento, brío y la fortuna de tu lado, como en muchas otras facetas de la vida, pero por encima de todo se necesita determinada predisposición. Esa predisposición se tiene o no se tiene. Hay quienes nacen con ella y otros la adquieren a base de esfuerzo.»

Murakami tiene razón, pero si es difícil mantenerse, aún lo es más continuar publicando cuando el primer intento no ha sido un bestseller. Por desgracia, un autor vale lo que vende su última obra. Esa es una de las lecciones que más rápido aprendes al iniciar el viaje editorial. Y vuelvo a citar a Arqués: «Esto se debe a que el autor no es el recurso escaso en este negocio. Hay cientos, miles. Y su abundancia lo convierte en el eslabón débil de la cadena: al ser fácilmente reemplazable por la industria, a menudo carece de posición negociadora». Todo cambia con el éxito, por supuesto. Vender, convertirte en autor superventas, te garantiza una posición estratégica en el mercado. Eres un bien preciado, un «autor marca», y los lectores comprarán cualquier libro firmado por ti precisamente porque te conocen.

La vida de los escritores depende de cómo funcionen sus obras, así que además de talento, de capacidad de trabajo, de disposición e inteligencia estratégica para vadearse en el mercado, el escritor debe tener una mente acorazada, ser alguien psicológicamente fuerte. Tiene que serlo para poder soportar no solo las críticas negativas —que siempre las hay, porque uno no puede gustar a todos los lectores—, sino las oscilaciones de tu nombre en el mercado. En otras palabras, tenemos que relativizar, vivir tanto el éxito como el fracaso con sangre fría. Estar a las duras y a las maduras, como decían nuestras abuelas.

¿Qué hacer con nuestro manuscrito?

Si nada de esto te ha desanimado y aún quieres escribir porque, como yo, llevas en la sangre el veneno de la escritura, conviene que veamos cuáles son los pasos que se deben seguir una vez que uno tiene su novela terminada, forjada en solitario o con ayuda de un

coaching literario o gracias a los conocimientos adquiridos en un taller literario, que se siguen llenando pese a todos estos sinsabores.

Yo siempre recomiendo empezar apuntando alto, lo más alto posible. Ya habrá tiempo de ir bajando. Así que empecemos poniendo nuestras miras en las editoriales tradicionales, sean grandes, medianas o independientes. Existen cientos de ellas donde enviar nuestra obra, aunque si se trata de un libro de cuentos las opciones se reducen drásticamente, pues casi a la única editorial a la que podréis enviarlo es Páginas de Espuma, la editorial referente del cuento en España, creada en 1999 por Juan Casamayor y su mujer, Encarnación Molina. En sus veinte años de andadura han forjado un catálogo que aglutina lo mejor del cuento español y latinoamericano, y conseguido que muchos autores que publican novelas con grandes editoriales escojan publicar sus volúmenes de cuentos con ellos, por el mimo que la editorial presta al género.

Pero desgraciadamente hoy en día los editores de las grandes editoriales no tienen tiempo de leer los manuscritos que les llegan y casi todas tratan directamente con las agentes literarias (de nuevo uso el femenino porque la mayoría son mujeres). De ese modo se ahorran tener que cribar ellas mismas los manuscritos que reciben. Así que en vez de enviar a una editorial una carta y unos cuantos capítulos de tu novela, es preferible que los mandes a alguna agente.

Si te estás planteando contratar a una, algo que considero casi imprescindible si quieres forjarte una carrera profesional, aquí van algunos datos: en la mayoría de los casos, la agencia percibe un porcentaje sobre los derechos de la obra representada. Estos incluyen el anticipo sobre los derechos, así como los *royalties* adicionales que se generen. Este porcentaje oscila entre el quince por ciento y el veinte por ciento. Algunas agencias manejan un porcentaje para el mercado nacional y otro para las traducciones. Solo cobran su comisión de lo que nos consiguen, ya sea contratos editoriales, charlas o cualquier otro ingreso, de modo que no te fíes de los «agentes» que solicitan dinero por adelantado antes incluso de leer el manuscrito.

El problema es que hoy las agentes reciben más manuscritos de los que pueden leer y a la larga están tan desbordadas como las editoriales, por lo que la espera de una contestación puede minar tu paciencia. Para hacer frente a esta avalancha, las agencias han adoptado el mismo sistema que las editoriales y pasan los manuscritos a lectores profesionales. Son estos los que realizan una lectura crítica y deciden su grado de interés comercial. Si el lector

emite un informe positivo, el agente invertirá su tiempo en leer el manuscrito.

Debido a esta congestión de manuscritos, últimamente han proliferado las agencias de asesoría, dirigidas por profesionales relacionados con el mundo editorial —lectores para editoriales, críticos o incluso escritores— que ofrecen servicios de lectura y revisión de manuscritos para que estos lleguen a las agencias o editoriales en el mejor estado posible, así como asesoría sobre dónde y cómo enviar las novelas. ¿Llegará el día en el que la sobresaturación afecte también a estas asesorías y surjan asesorías de asesorías? A este paso, es más que probable.

Otro cauce para dar salida a tu manuscrito es probar suerte en algún premio literario. El problema es que, como ya he dicho antes, hace décadas que los premios abandonaron su función de descubridores de talentos en la sombra y se convirtieron en gratificaciones para sus propios autores o pagos encubiertos para robar a los de la competencia. Si vas a optar por esta opción, conviene que no mandes tu obra indiscriminadamente, sino que estudies el historial de cada premio para comprobar quiénes lo ganan y qué tipo de novela suelen premiar, así te ahorrarás mucho dinero en fotocopias y sellos. Existen numerosos foros en internet donde se habla de premios literarios, por lo que podrás hacerte una idea de los certámenes a los que no merece la pena presentarse y en los que puedes tener opciones.

Si ninguno de estos caminos consigue que tu obra arribe a una editorial, ya solo queda la autopublicación o la autoedición, dos opciones diferentes que la mayoría suele confundir. Antes, cuando solo podías publicar en papel, ambas eran consideradas una especie de premio de consolación. Se supone que un libro que discurre fuera del circuito tradicional no ha conseguido interesar a nadie en su publicación, que el único que parece apostar por él es su propio autor. Pero hoy esa percepción ha cambiado a causa de la proliferación de plataformas dedicadas a la autopublicación, que ofrecen tanto la edición en formato electrónico como la impresión bajo demanda (solo se imprimirá tu libro cuando alguien lo compre). En ambos casos, queda anulada la figura del distribuidor, que es quien tiene la sartén por el mango en el mercado del papel, pues de sus designios depende la visibilidad y alcance de un libro.

Hoy existen cientos de editoriales de autopublicación y asesorías literarias que por un coste determinado ofrecen todos los servicios necesarios para editar un libro: corrección ortotipográfica y de estilo, maquetación, registro del ISBN y del depósito legal, diseño

de la cubierta… Algunas de ellas son Bubok, ViveLibro, Letrame, Tierra Ignota, Libros en la Red, e incluso las hay pertenecientes a los grandes grupos editoriales —como Caligrama (del grupo editorial Penguin Random House)—, que han sabido ver el filón de la autopublicación. Puedes encomendarte a una de estas editoriales (y cruzar los dedos para que no sea una experiencia frustrante, pues generalmente cobran demasiado por lo poco que, a la hora de la verdad, ofrecen), o hacer de Juan Palomo y autoeditar tu libro tú mismo, teniendo un control absoluto del producto. Esto puedes hacerlo sin ayuda, a la buena de Dios, confiando ciegamente en tu obra, o buscando ayuda para cada paso del proceso: buscar un *coach* literario que te ayude en la escritura de tu novela o, si ya la tienes escrita, solicitar un par de informes de lectura (no es recomendable que un autor se evalúe a sí mismo), y luego, contactar con profesionales expertos en maquetación, corrección e ilustración, para que una vez tengas ultimado tu libro, puedas subirlo a alguna de las numerosas plataformas de venta que existen, como Amazon KDP, Apple iBooks Store, Google Play, Kobo o Autopublicación Tagus, por citar las más conocidas. No obstante, debido a la saturación de estas plataformas, conviene que no te limites únicamente a colocar tu libro en ellas y cruzarte de brazos, pues probablemente tu obra no llame la atención por sí sola. Si quieres que todo el esfuerzo invertido hasta llegar a este punto merezca la pena, antes o durante la escritura de tu obra es recomendable que dediques un tiempo a conseguir lectores potenciales en las redes sociales, creando expectativas sobre tu futuro libro. Después de esto, tu obra volará sola y la recompensa de tantos desvelos será que los ingresos que te reporte, sean muchos o pocos (descontados los gastos y el porcentaje de Amazon), acabarán directamente en tu bolsillo. Nadie se llevará ninguna parte desproporcionada que convierta tus ingresos en una cifra ridícula, como podría ocurrirte si hubieras seguido todo este proceso con una editorial tradicional. Y quién sabe, si tienes la suerte de que tu libro acumule ventas, puedes acabar por todo lo alto en una editorial importante, como le sucedió a E. L. James, la autora de *Cincuenta sombras de Grey*, Federico Moccia, Eva García Sáenz de Urturi o Javier Castillo, que sin ganas de esperar la respuesta de las editoriales tradicionales se autoeditó *El día que se perdió la cordura* en Amazon y ahora es uno de los pocos escritores patrios que ha logrado superar el medio millón de ejemplares vendidos.

Pero ¿son excluyentes la edición tradicional y la autopublicación? Según Ana González Duque, escritora y

coordinadora de MOLPE, web de formación de marketing para escritores, «el futuro es el escritor híbrido: aquel que sabe moverse tanto en el circuito editorial tradicional como en el de la autopublicación y que gestiona su obra, decidiendo qué libro es más comercial y, por lo tanto, más adecuado para ser editado por vía tradicional y cuál le puede resultar más rentable autopublicarlo. Solo así, ese porcentaje (de más del ochenta por ciento de escritores que no gana más de mil euros al año, según los últimos estudios de la ACE) puede verse disminuido».

La suerte está echada

Y cuando finalmente logremos publicar nuestro libro, en las condiciones que sean, la suerte estará echada, y nuestro libro se convertirá en superventas o pasará desapercibido. Aunque lo normal, si las cosas salen más o menos bien, es decir, si hay una editorial que cuida nuestro trabajo y apuesta por él, es que te conviertas en un autor medio, y que necesites otros ingresos que sumar a los derechos de autor por vuestros libros, que con ventas modestas no suelen ser gran cosa (a veces incluso son cantidades simbólicas). Así que tendrás que aprovechar tu nombre para impartir talleres literarios, colaborar en prensa, ser jurado de premios o cualquiera de las ocupaciones relacionadas con la escritura que permiten sobrevivir a un autor medio hasta que alguna de sus novelas, de repente, dé el campanazo, o se vaya haciendo un nombre poco a poco, libro a libro, aumentando sus lectores hasta lograr una cantidad importante.

Cuando eso ocurra, cuando tu novela eche a rodar, tendrás que hacer frente a las críticas, más allá de las de la pareja o la familia, que puede que la despedacen porque el sudor invertido en su escritura o los sofocos hasta conseguir publicarla no suponen ningún añadido a su calidad. Conviene que te prepares de antemano, ser autocrítico con la obra que has publicado, tanto con sus virtudes como con sus defectos, que sin duda los habrá. Lo importante es que tú te sientas orgulloso de tu trabajo, que pienses que lo has hecho lo mejor que has podido, pero que aun así tienes mucho que aprender. Esto hará que te tomes las críticas con filosofía: si las críticas son buenas, te ayudará a mantener los pies en la tierra, y si son negativas, estarás preparado y en gran medida

podrás darles la razón y aprender de ellas para la siguiente. Pero lo normal es que no sean unánimes y recibas tanto alabanzas como varapalos. La verdad estará, como siempre, en medio.

Y nos vamos acercando al final de este manual, donde he tratado de hablarte tanto del trabajo solitario e introspectivo de la creación como de las eternas maniobras que los escritores debemos hacer para vivir con unos ingresos irregulares y a menudo insuficientes. El nuestro es un oficio donde el esfuerzo está muy mal recompensado. Vas a escoger una de las profesiones más sacrificadas e inestables que existen, que fiscalmente está desamparada, y no tiene seguro de paro, ni vacaciones pagadas ni jubilaciones. ¿Merece la pena?, te estarás preguntando a estas alturas del libro. Bueno, deja que te responda de esta manera: hace unos meses leí algo que el poeta y ensayista Samuel Johnson decía de la literatura; afirmaba que su único fin era que el lector fuera capaz de disfrutar más de la vida o de soportarla mejor. Una verdad como un templo, desde luego, pero la frase no solo es válida para el lector. Por supuesto que cuando me sumerjo en las páginas de un buen libro siento algo similar a estar en un refugio antiaéreo mientras oigo en la lejanía el bombardeo de la vida, pero también experimento eso cuando escribo, incluso con más intensidad. Escribir, como leer, me hace soportar mejor la vida. Y a pesar de que el proceso de escritura puede resultar arduo y fatigoso, lleno de quebraderos de cabeza que no acaban con el libro terminado, siempre me resultará más satisfactorio que cualquier otro trabajo que pueda concebir, y el placer de haber escrito, de tener en tus manos una novela o un cuento que has inventado, del que para bien o para mal eres el único artífice y que será disfrutado por los lectores, es algo incomparable.

Si piensas como yo, serás escritor. Y no te rendirás ante las adversidades que sin duda encontrarás en el camino. Y para ello, recuerda: debes tener una fe incombustible en ti mismo.

Yo la tuve. Y cada vez que pienso en eso me acuerdo de una conversación que mantuve hace mucho con un par de amigos. Fue comiendo el típico bocata de calamares cerca de la estación de Atocha, porque yo tenía que coger un tren. Les conté *grosso modo* el argumento de *El mapa del tiempo*, la novela que pretendía escribir en breve, pero ambos me aconsejaron que no la escribiera. Argumentaron muchas y variadas razones, y a punto estuvieron de convencerme. Pero no lo hicieron porque yo sentía que era la historia que debía escribir. Me imaginaba haciéndolo y usando todos los recursos aprendidos, y sabía que podía llevarla a buen puerto. Se trataba, sin embargo, de una sensación tan íntima que no

se podía transmitir. Así que me limité a decirles que la escribiría, a pesar de todo, les gustara o no. Y esa novela ganó el prestigioso Premio Ateneo de Sevilla, me sacó del anonimato, me regaló un montón de lectores, se tradujo y publicó en más de veinticinco países y fue bestseller de *The New York Times*. Sí, es cierto, podía no haberla escrito.

Pero la escribí.

Escribir es de locos
Félix J. Palma

No se permite la reproducción total o parcial de este libro,
ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión
en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico,
mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción
de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito
contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes
del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© del diseño e ilustración de la portada: Planeta Arte & Diseño

© Félix J. Palma, 2021

© Editorial Planeta, S. A. (2021)
Ediciones Destino es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona
www.edestino.es
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): mayo de 2021

ISBN: 978-84-233-5780-2 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta